КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ДНІ НАУКИ

ФІЛОСОФСЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ – 2014

МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ
(15–16 квітня 2014 року)

МАТЕРІАЛИ ДОПОВІДЕЙ ТА ВИСТУПІВ

ЧАСТИНА 2



Рекомендовано до друку
вченою радою філософського факультету
(протокол № 5 від 24 лютого 2014 року)

"Дні науки філософського факультету – 2014", Міжн. наук. конф. (2014 ; Київ). Міжнародна наукова конференція "Дні науки філософського факультету – 2014", 15–16 квіт. 2014 р. : [матеріали доповідей та виступів] / редкол.: А. Є. Конверський [та ін.]. – К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2014. – Ч. 2. – 195 с.

Адреса редакційної колегії: 01601, Київ, вул. Володимирська, 60, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, філософський факультет; ☎ (38044) 239 31 94

Секція
"УКРАЇНСЬКА ФІЛОСОФІЯ ТА КУЛЬТУРА: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ"

М. Ж. Абдрахманова, асп., НУБіПУ, Київ
amir.ok@mail.ru

ДО ПРОБЛЕМИ СПРИЙНЯТТЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Спостереження за людською сутністю як такою, не враховуючи етнонаціонального виміру її буття, було б абстрактним і не цікавим. Якщо буття особистості – це її життя у соціумі, то буття кожної окремої людини, а звідси – її життєвий світ – особливості світовідчуття, тип мислення, поведінка, тощо, – визначається приналежністю до національної спільноти: "На ранніх етапах усе зафіксовано в роді. Рід все вирішує. Рід або більша спільнота. Там знаходяться всі критерії. А той, хто поза родом – це чужий" [*Попович М.* Проблема ментальності [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.polit.ru/article/2010/04/14/mentality/index.htm].

Разом із етносом нація є найважливішим колективним утворенням. Її природа не зводиться до біологічних зв'язків, адже нація – це передусім духовне явище, що витворює власну культуру: "Нація не є біологічним явищем, хоча біологічні та біоенергетичні чинники безперечно включені, як моменти, в процес етногенези та націогенези. Та визначальною є не енергія й воля окремих осіб (еліти), а енергія, котру містить у собі створювана культура – це є духовна, а не фізична чи біопсихічна енергія" [*Лісовий В.* Українська філософія в контексті національної культури // Історія філософії України. – К. : Либідь, 1994. – С. 9]. До того ж, спільність походження та кровність зв'язків між членами спільноти (Л. Ребет) ще не характеризує її як націю. Нація як культурна спільність, основана на вихованні, успадкуванні цінностей і традицій, обумовлює існування спільноти – наголошує О. Бауер.

Загальновідомо, що культура є одним із найскладніших соціальних феноменів, що вирізняється своєю суперечливістю і багатогранністю. Однак не зважаючи на її вагомий вплив на процес націєтворення, вона не вирішує усієї проблеми нації, адже не спільність культури породжує феномен нації, а нація як політичний феномен, використовуючи культурні ресурси, формує спільність культури або "національну культуру".

Становлення національної культури пов'язане із об'єднанням індивідів у єдиному контексті спілкування. Не зважаючи на регіональні відмінності та культурну різноманітність деяким явищам (міфи, легенди, епос, тощо) надається статус спільної культури для різних типів спільнот. Тому творення національної культури рівноцінне становленню нації

(В. Лісовий). Однак це зовсім не означає, що культура виступає чинником націєтворення, адже якщо немає єдиного розуміння поняття культури, а також точного його наукового визначення, то не може бути і відповіді на запитання, що є національна культура (В. Старосольський, О. Бочковський). Поповнюючи скарбницю світової культури кожна національна культура при цьому неповторна і індивідуальна. Тому не випадково Й. Гердер наголошував на несумісності культур. Мислителя особливо турбувала проблема німецької культури як такої, що виокремлює німців серед інших народів.

Відомо, що для німецьких романтиків характерна ідея одухотворення культури, оспівування народного духу, повага до традиції. Чи не найважливішою тут є приналежність індивіда до етнічної чи національної спільноти. А тому позбавлення останнього національної ідентифікації рівноцінне позбавленню власного Я. Разом із почуттям самотності і закинутості втрачається найвища людська цінність – свобода, адже згідно культурологічної теорії нації, сформованої німецькими романтиками, "свобода людини не можлива без свободи її національної суті", специфіка якої, в свою чергу, "зумовлена культурним базисом, який виступає важливим чинником формування нації" [*Сторожук С.* Нація: історія і теорія проблеми (історико-філософський вимір). – К. : ВАДЕКС, 2013. – С. 23].

Тенденції глобалізації та уніфікації сьогоднішнього світу все частіше змушують задумуватися над проблемою людського буття. Хто ми? Якого роду? Звідкіля черпаємо натхнення для своєї творчості? Наздоганяючи невловиме "тепер", ми губимося в плині мінливої безкореневої глобалізованої культури, яка так і не дає відповіді на запитання хто ми? Тому звернення до національної культури – це пошук основи, власного коріння, що ґрунтується на пам'яті, архетипних міфах і символах, цінностях та ідентичностях, спогадах попередніх поколінь. Адже від збереження культурно-національної традиції залежить майбутнє прийдешніх поколінь, майбутнє нашої держави.

Г. П. Бежнар, канд. філос. наук, доц., КНУТШ, Київ
beznar@yandex.ru

РЕЛІГІЙНІСТЬ ЯК ЗАСАДНИЧА РИСА УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА)

Необхідність звернення до філософських ідей видатного українського історика, етнографа, письменника та суспільно-політичного діяча Миколи Івановича Костомарова обумовлюється значенням творчості мислителя для розвитку сучасної національної філософії.

Світогляд М. Костомарова певною мірою сформувався у межах романтичної філософської парадигми. Романтизм як загальноєвропейський рух, що у першій половині XIX ст. прийшов на зміну Просвітництву,

був спрямований на пізнання минулого з метою усвідомлення сутності і сенсу існування свого народу та спирався на уявлення про народне життя як вияв внутрішньої глибини його духу.

Саме в цей час відбувся "пасіонарний вибух національної свідомості", адже український романтизм як духовний феномен національної культури робив наголос саме на історизмі, фольклорі, рідній мові, у яких убачав закодовану національну сутність етносу [*Возняк С. М*. Національна ідея як концентрований вияв ціннісних орієнтацій українського народу: віхи історичного розвитку [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://newright.primordial.org.ua/voznyak.htm].

Український народ як головний суб'єкт історичного розвитку з притаманним йому комплексом уявлень та звичаїв, культури і мови, стає центром уваги наукових розвідок М. Костомарова, а інтерес до історії, до народної творчості та фольклору постає шляхом для з'ясування тих неповторних рис, що визначають характер українського народу.

Спроба з'ясування основних рис українського національного характеру вперше була здійснена Костомаровим у праці "Об историческом значении русской народной поэзии", згодом розвинута в "Книзі бутя українського народу" й набула форми концепції в "Двох руських народностях". Незважаючи на те, що найперші систематичні спроби охопити національний характер як цілість були побудовані, за словами критика, "на індивідуальних спостереженнях, які не завжди можна перевірити науково", вплив цих праць на подальший розвиток вітчизняної філософської культури є беззаперечним [*Кульчицький О*. Риси характерології українського народу // Енциклопедія українознавства. Загальна частина. Перевидання в Україні. – К. : Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 1995. – Т. 2. – С. 708].

Звернувшись до аналізу народних пісень, в яких, на думку Костомарова, найбільш повно проявилися погляди українців на релігію, природу, родинне і суспільно-історичне життя, історик доходить висновку, що окреме місце у світогляді українців посідає релігійність. Під релігійністю дослідник має на увазі "не сукупність релігійних догматів", а "той особливий погляд, який народ має на свою релігію". Така релігійність, не будучи віросповіданням чи сектою, "є одна з найважливіших умов народного характеру" [*Костомаров М.* Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики та літературознавства. – К. : Либідь, 1994. – С. 50].

Характеризуючи специфіку українського національного характеру, Костомаров зазначав, що український народ – глибоко релігійний народ. "Чи так чи інакше склалися обставини його життя, чи таке чи інше було його виховання, він берегтиме в собі релігійні основи доти, доки існуватиме сума головних ознак, що становлять його народність" [*Костомаров Н*. Две русские народности. – Киев ; Харьков : Майдан, 1991. – С. 58].

У програмному документі Кирило-Мефодієвського братства "Книга буття українського народу" М. Костомаров вказує на тісний зв'язок релігійного і національного начала українців: "істий українець, хоч був він

простого, хоч панського роду, тепер повинен не любити ні царя, ні пана, а повинен любити і пам'ятати єдиного Бога Ісуса Христа, царя і пана над небом і землею. Так воно було преждє, так і тепер зосталось" [*Костомаров М. І*. Закон Божий (Книга буття українського народу). – К. : Либідь, 1991. – С. 29].

Розглядаючи прояви релігійності в творах народної поезії, український мислитель визначає засадничий принцип "духовної суті" українця, що полягає в "безумовній відданості волі Божій". Віра для українця постає беззаперечним твердженням, що не потребує перевірки розумом. Адже єдиною причиною всього, що трапляється з людиною, є Бог. [*Костомаров М.* Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики та літературознавства. – С. 56].

Ще одним проявом релігійності як складової національного характеру українців постає відчуття присутності Бога, внутрішнє спілкування з ним: "В українців міцне почуття божої всеприсутності, душевна скруха, внутрішня розмова з Богом, тайне думання про божу волю над собою" [*Костомаров Н*. Две русские народности. – С. 59]. Цікавим видається зауваження М.Костомарова про нерозривність ідеї релігії з ідеєю про вітчизну та почуттям товариства у ціннісно-світоглядних орієнтаціях козака як символу українського національного характеру. Так, замість "міста руські" козак вживав вираз "міста християнські", а "земля християнська" називалась у нього Батьківщина.

у праці "Дві руські народності" М. Костомаров шляхом порівняння характерів двох східнослов'янських народів (росіян і українців) показує їхнє розходження, яке, на його думку, маючи давню історію, сягає ще XII століття. Українці, переконаний дослідник, віддані самому духові християнства, а не додержанню його обрядності, в той час як для релігійної сфери росіян більш характерним є додержання форми, зовнішніх обрядів, ніж духовне спілкування з Богом. Характерна для росіян нетерпимість до іншої віри, що сформувалася внаслідок опору монголам, не проявляється в українському національному характері.

Роздуми Миколи Івановича Костомарова над неповторним "духом народності" видаються важлими та актуальними в контексті пошуку українцями власного місця в системі взаємодії з іншими народами в сучасному світі, своєї ролі в історії людства та власного права на вільне незалежне існування. У ряді праць вчений не тільки з'ясував хід і сутність історії України, показавши, що український народ має свою історію, мову, культуру, психологію, але й обгрунтував ідею самоцінності українського народу та здійснив спробу визначити "модель" українського народного характеру. Відправною точкою його рефлексій було беззастережне визнання українців як окремого народу: "…народность Малороссии есть особенная, отличная от народности великороссийской…" [*Костомаров М.* Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики та літературознавства. – С. 282].

І. В. Березінець, асп., НПУ ім. М. П. Драгоманова, Київ
irina_berezinets@ukr.net

Г. І. ЧЕЛПАНОВ: ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙНЯТТЯ ПРОСТОРУ НЕЗРЯЧИМИ

Челпанов належить до плеяди академічних філософів України. П'ятнадцять років, починаючи з 1892 р. і по 1907 р., він викладав на кафедрі філософії Київського університету Св. Володимира. Його життя та діяльність тісно пов'язані з цим осередком науки та культури України. Київський період наповнений активною, плідною роботою, яка в подальшому вплине на формування його світогляду. Цей час знаменується розробкою та підготовкою великої кількості лекційного матеріалу, статей, нарисів, присвячених огляду сучасної літератури з психології, теорії пізнання, етики. Вони складуть основу його відомих підручників з логіки, психології, філософії та широко відомої фундаментальної роботи "Мозг и душа".

Оскільки, Г. Челпанов, починаючи зі студентських років, займався вивченням проблеми простору, то для нас є цікавими "Очерки из психологии слепых" (1894), які згадуються в оглядах літератури науковців, але не розглядаються ними.

В них вчений намагався з'ясувати яким чином формується уявлення про речі, як сприймається простір людьми, що народились сліпими або втратили зір, та чи є тотожнім простір людини зрячої та незрячої. В пошуках відповіді Г.Челпанов познайомився з матеріалами психологів, лікарів, вихователів та організаторів перших училищ незрячих, а також використав власний досвід спілкування із дітьми з такою проблемою.

В першу чергу привертала увагу різниця в характері образів цих двох категорій людей. Якщо зрячі спирались на зір, то незрячі – на дотик та слух, та незважаючи на це – мова спілкування у них одна. Цим пояснюються випадки використання незрячими незрозумілих для них понять. Багатьма спостерігачами було відмічено, що люди з обмеженими можливостями дуже допитливі і намагаються знайти для себе пояснення поняттям, які знаходяться за межею їх розуміння. До такої категорії понять, наприклад, відноситься поняття кольору. Активно його використовуючи у своїй мові, "вони під цим уявляють яку – не будь іншу якість їм відому; у всякому разі, вони намагаються що – не будь собі уявити" [*Челпанов Г.* Очерк из психологии слепых // Мир Божий. – СПб., 1894. – № 1. – С. 37].

Вчений вважав, що в якості механізму, який розвиває існуючи органи відчуттів, замість відсутніх, виступає не певна внутрішня сила організму, а увага. "Головною причиною витончення органів відчуттів є увага", – писав Г. Челпанов [Там же. – С. 39]. Якщо зряча людина розпорошує свою увагу на велику кількість оточуючих її предметів, то незряча її концентрує на пізнанні окремого предмету за один раз.

Коли мова йде про дотик, то можна зауважити, що цей прийом використовує і зряча людина, коли її щось особливо цікавить. Особливо він притаманний дітям та виявляється під час їх знайомства з новими предметами. Та, неправильним буде обмежувати дотик, звертаючи увагу тільки на пальці. Таке розуміння дотику Г.Челпанов порівнював з короткозорістю очей [Там же. – С. 42]. Коли мова йде про незрячу людину, то поняття дотикового відчуття значно розширюється і вже йдеться про орієнтування у просторі за рухом повітря, за його дотиком до шкіри обличчя. Завдяки цьому умінню незрячі люди, орієнтуючись у просторі, можуть визначати дуже тонкі речі: форми будівель; закриті чи відкриті двері в них; суцільне або складене з частин скло у вікнах та ін. Вчений відмічає: такі здібності властиві і зрячій людині, але – у зародковій стадії.

Сконцентрована увага та зосередженість сприяють розвитку витонченого слуху, оскільки зміна звукових вражень, що ґрунтується на тонкій зміні звуку допомагають людині орієнтуватись у просторі, надаючи можливість самостійно рухатись вулицею, серед інших предметів та людей. Для уявлення відстані, вони відслідковують зміну звуку, яка залежить від зміни місця предмета. В цьому їм, наприклад, допомагають палиці. Але вухо відіграє важливу роль не тільки як приймач звуків – в ньому розташований вестибулярний апарат, який разом з мускульним відчуттям, розширює можливості незрячої людини у пізнанні оточуючого їх простору.

І, все ж таки, як незряча людина будує своє уявлення простору? У всіх людей, незалежно від їх фізичних можливостей, уявлення простору складається переважно з окремих частин. Але, оскільки, будова ока дає можливість охопити велику кількість різних за розміром та віддаленістю предметів, сприйняття простору зрячою людиною відбувається швидко та легко. Незряча ж людина легко сприймає простір окреслений межами дотику, тому, наприклад, великий об'єкт сприймається по окремих частинах, а дуже великий, наприклад будівля – символічно, в порівнянні з відомою їй геометричною формою. Саме тому, уявлення простору незрячою людиною відбувається повільно і пов'язане з труднощами. Неможливість побудови уявлення простору за один раз, призвело до виникнення думки, що у незрячих час заміщує простір. Тобто, чим коротша відстань, тим менше часу потрібно на її освоєння, чим довша відстань, тим більше часу потрібно на перехід від одного відчуття до іншого.

Але, існує протилежна ситуація, коли люди після операції прозрівають. Майже всі з них говорять про те, що навколишні предмети торкаються їх очей, шкіри, завдаючи майже больові відчуття. Та проблемою є те, що вони не впізнають їх форми допоки до них не доторкнуться. Дуже велике здивування у них викликають раніше знайомі речі, обличчя, які були їм приємні на дотик, а от око сприймає їх поіншому. Важко і довго відбувається вивчення кольорів, розрізнення форм та сприйняття відстані. Але на думку Г. Челпанова, це не дає підстав говорити про те, що сприйняття простору незрячими відрізняється від сприйняття простору зрячими. "На мою думку, наведені факти самі по собі зовсім не доводять, що простір сліпого інший в порів-

нянні з простором зрячого; з цих фактів ми можемо зробити один безсумнівний висновок, а саме, що прозрівший незрячий утруднюється переводити те, що йому відоме з дотику, на те нове, що йому представляється із зору", – писав вчений [*Челпанов Г.* Очерк из психологии слепых // Мир Божий. – СПб., 1894. – № 2. – С. 110].

Н. Р. Гриценко, студ., КНУТШ, Київ
nikoletta.hrytsenko@gmail.com

УНІВЕРСАЛЬНА МІФОЛОГЕМА ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ: МІФ ЯК ЛИКОВИЙ НОСІЙ ОДВІЧНОГО СЛОВА

"Спочатку було Слово" (Ів 1:1) – на тім виринає фундамент життя: порух віковічного леготу крізь шляхоутворювальну сітківку мандали овіює становлення Людини в процесі розмотування історичної спіралі. Персоніфікація людини виникає в мить усвідомлення Слова, коли поступово вишліфовується унікальний "символ" життя, де кожен із нас є творцем-деміургом власної оповідки-сказання – оздоблювачем макрокосмосу відтінком "самоусвідомлення". Людина "передає" Слово – Людина творить власний міф. Так витинається "плетиво"-універсальна міфологема людського буття: кожен, без упину, продовжує традицію міфотворчого скріплення шматків хронологічного числення. Актуальність теми полягає саме у застосуванні "цілісного" сприйняття-осмислення, яке включає у собі "відродження" вербалізації ірраціонального досвіду як необхідної складової у теоретичному дискурсі, що зумовлює еластичне скріплення ламаних фактів у процесі емпірико-пізнавального дослідження різнорівневих горизонтів суцільного організму–буття.

Міфологія протягом усього свого "публічного" існування викликає при чергових спробах осмислення вченими-дослідниками неоднозначні, іноді й діаметрально протилежні думки: міфологічна школа (праці Вільгельма і Якоба Грімма, А. Кун) розглядала міф як обоготворення небесних світил, атмосферних явищ; еволюційна школа (Г. Спенсер, Д. Фрезер, Е. Тайлор) вбачала реальність в міфологічних персонажах та їх взаємодію у фантастично обрамленому просторі; прихильники соціологічної теорії (Е. Дюркгейм, Л. Леві-Брюль) розуміли міф як взаємозв'язок первісного колективу з навколишнім середовищем; вітчизняні дослідники (О. Потебня, В. Гнатюк) також займались вивченням даної проблематики, зокрема Микола Костомаров вважав, що пізнання світу в первісній міфології є явищем синкретичним, поліфункціональним, а міф є першим поштовхом у "сходженні" мистецтва. Таким чином, даний феномен постає перед нами чудернацькою скринькою без логічно прилаштованого, на думку сучасного цивілізованого суспільства, на те ключа з відповідною вкладкою-інструкцією по використанню того неоціненного надбання, що в ній міститься. Хоча й останнє, як зазначав у своїй роботі "Що таке міфологія?" Сергій Токарєв, викликає суперечливі думки – чи є міфологія "реакційним грузом і баластом", чи все ж навпаки – "глибоко

прогресивним фактором культури"? Чи варто "змішувати з народними легендами, переказами, казками", чи все ж міфологія потребує негайного втручання безцеремонної лінії-розлучниці: вкінці-кінців відділити від сфер прояву людської діяльності це утаємничене нагромадження фотознімків перших героїчних кроків Людини – осяяння бездонного й ворожого простору-часу смолоскипом "свідомості"? Дана схема дилеми, яка аналогічно проявляється при порівняннях суб'єкта-об'єкта, ідеї-матерії, безкінечності-кінечності й т. п., складає основу протистояння протилежностей – розгалуження, яке виникає при виході-народженні Людини з лона цілісного організму – Всесвіту. Відношення макрокосмосу й мікрокосмосу з невимушеною віртуозністю діалектичного мислення вирішує Олексій Лосєв у праці "Діалектика міфу", де рятівним синтезом постає саме абсолютна міфологія – "розгорнуте магічне ім'я, взяте в своєму абсолютному бутті". Отже, метою даної праці є активізація міфотворчого процесу в структурі життєдіяльності людини як носія одвічного Слова у ликовій видозміні – утворення універсальної міфологеми людського буття. Як результат, знімається важка завіса намагань скрупульозно розібрати на дрібні "атоми-молекули" живий організм, чиє повнокровне функціонування-існування руйнується при такому "неживому" вилученні деталей – міфологія є саме життя. Міфологія – субстрат одвічного Слова; однорідне підґрунтя (як те, що основує, "begründen" – введене Броніславом Малиновським) – в якому міфологічні події є "суть ἀρχαί, до яких сходить все індивідуальне та приватне і з яких воно створене, в той час як вони залишаються непідвладними часу, невичерпними, непереможними в первинному стані, в минулому, яке виявляється неминучим, бо його народження безкінечно повторюється" [*Юнг К. Г.* Душа і міф: шість архетипів // Введення у сутність міфології]. Людина поринає у закрите вмістилище згорнутої потенції як зернятко з певною індивідуалізованою різьбою візерунка-зашифрованого "символа", міцно скріплюється корінням за живильну основу й проривається крізь верхній прошарок ґрунту – у відкритий простір, де індивід крізь сферу своєї діяльності (наука, культура, філософія й т. п.) в процесі історичного становлення, проростає на кшталт Світового Дерева розгалуженою гілковою системою,таким чином розгадуючи протягом свого невпинного росту кодування свого Я, Символ, "який містить у собі схематичні, алегоричні й ускладнено-символічні пласти", є "ликом особистості, образом буття особистості", що виражене Словом, у якому "історична подія зведена до степені самопізнання", й утверджується усе це під крівлею всезагального закону "Чуда" – "синтезу максимальної й речової тілесності з потойбічністю, казковістю, «нереальністю»" [*Лосєв О. Ф.* Діалектика міфу]. Так відбувається переказ власного міфу – становлення Індивіда. Сумарність переданих сказань становить універсальна міфологема людського буття – так простежується панорамне відтворення трансфінітної рекурсії міфотворчого джерела в структурі історичної періодизації крізь антропоморфне вимірювання часу: оповите світанковим видінням дитинство, де ще на тлі океану "підсвідомого" формується острівець "свідомості",

подібне ідеалам Античної доби; прорізування слабкого денного світла як усвідомлення навколишнього середовища, відбувається у шкільному віці, коли дитина покірливо знаходиться від крилом батьківського авторитету, слідує вказівкам і настановам ієрархічно вибудуваної піраміди сімейного устрою – уособлення епохи Середньовіччя; підлітковий вік – пік денної активності, коли сонце в зеніті – це й пік "самоусвідомлення" людини, її жаги до самореалізації, зміщення рамок батьківського впливу-піклування, що віддзеркалюється у традиціях епохи Відродження; даний ланцюжок аналогій можна не тільки продовжити таким чином, а й розширити в межах актуальної безкінечності. Міфологема людського буття постійно поповнюється переказами Слова із вуст людського видіння. Як зазначав Карл Юнг у праці "Душа і міф: шість архетипів": "Міфологія є рух цього матеріалу [міфологеми]: це щось застигле і мобільне, субстанційне і все ж не статичне, здатне до трансформації."

Чудесна фантасмагорія міфу постійно слідуватиме невидимою вуаллю за п'ятами тілесного стану Людини. І нехай людство вже встигло "відсікти голову Орфею" – поспішно віддалитись від своїх міфологічних витоків -, його спів із праглибінь наздоганятиме наше метушливе повсякдення, зупинятиме стрімку ходу й скеровуватиме погляд у напрямку зрощення зернятка-істини – потреба в міфологічному акті скріплення Слів завжди буде невід'ємним елементом будь-якого світоглядного устрою. Таким чином, універсальна міфологема людського буття включає у собі можливість взаємодії полілінійності розвитку унікального досвіду індивідів з їх спільним всеохоплюючим кореневищем-витоком "ідентичністю" через метаморфози міфу, що зумовлює у собі потенційність відновлення ефективної "діалогізації" в індивідуалістичному хаосі концепцій, підходів, типів рефлексій в сферах людської життєдіяльності, врегулювання кризових явищ у парадигмальних настановах постмодернізму, що неодмінно призведе до виходу у новий вимір сприйняттяосмислення процесів світового масштабу, народження в суспільноісторичному контексті еволюції наступної ланки – епохи. Залишається вернути Людині відчуття "цільності" картини світу. Можливо, колись вдасться "воскресити" знов Орфея – на те є вдосталь часу, та й Орфей, мабуть, не проти зачекати, але те відбудеться лишень під гаслом "Чуда", що з давніх-давен слугує оберегом "подиву" в очах усього людства.

Т. П. Заїка, асп., КНУТШ, Київ
tanyushka_zayika@mail.ru

ДРАМА ЯК РЕПРЕЗЕНТАТОР ТРАГІЧНОГО МОДУСУ ЕСТЕТИЧНОГО МИСЛЕННЯ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ДИСКУРСІ УКРАЇНИ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX ст.

Період кінця XIX – початку XX ст. в історії культурологічних вчень характеризується як період відродження естетичних канонів художньої творчості. Причина того – вимога часу до створення нових образів жит-

тя, нових форм сприйняття навколишньої дійсності. Естетика відповідала цим вимогам. Вона дозволила митцям зайняти привілейовану позицію творців модерної дійсності, яка ставила в центр естетичного споглядання не лише єдність речі, а й неповторність людської душі.

Предметом естетичного утвердження модерної дійсності стає одинична цілісність людського буття, що виражається загальною формулою "я-в-світі". В межах мистецького твору, "я-в-світі" демонструє, що в естетиці модернізму, поруч із класичними законами художньої творчості, – індивідуалізації та генералізації, – виникає новий закон. Це – закон адресованості, який стимулює до пізнання досвіду людини, способу її репрезентації в зовнішньому світі. Він, демонструючи унікальність будь-якого "я", формує сферу естетичних відношень між людьми, робить акцент на комунікативній складовій мистецтва. Адресованість художнього дискурсу в естетиці модернізму – це не повідомлення наявного смислу, а спрямування "я" до творчого способу смислотворення.

В літературному дискурсі України кінця XIX – початку XX ст. закон адресованості постає як рівень присутності особистісного "я" в реальності мистецького твору, що визначається конкретним модусом естетичного мислення. Вітчизняний дослідник Я. Поліщук, продовжуючи лінію М. Вебера та Ю. Хабермаса, визначає модус естетичного мислення як таку властивість, що дозволяє встановлювати відмінність між культурними епохами. Адже кожний модус передбачає наявність єдиної внутрішньої системи цінностей та відповідну їй поетику слова. Як механізм репрезентації автономного статусу мистецтва та творчості, модус естетичного мислення дозволяє розкрити внутрішню логіку мистецтва.

Будь-який художній твір новітньої літератури можна описати мовою естетичного модусу. В сучасних дослідженнях виокремлюють чотири модуси: комедія, романс, трагедія та іронія [Anatomy of Criticism. Four Essays by Nortrop Frye. – Princeton : Princeton University Press, 1957. – P. 241–338]. Кожний із цих модусів характеризує конкретний напрям естетичної думки: комедія (перша половина XIX ст.) – романтизм, романс (друга половина XIX ст.) – реалізм, трагедія (кінець XIX – початку XX ст.) – модернізм, іронія (20-30-ті роки XX ст.) – постмодернізм. Також, за словами Я. Поліщука, виокремленні модуси естетичного мислення мають свою родову домінанту, яка найбільш яскраво проявляється в сфері літератури. Так, мова йде про панування поезії в комедії, тематичної (заангажованої) прози в романсі, драми в трагедії та художньої (незаангажованої) прози в іронії [*Поліщук Я.* Література як геокультурний проект : монографія. – К. : Академвидав, 2008. – С. 11].

В культурному просторі України кінця XIX – початку XX ст. панівним модусом естетичного мислення є трагедія. Доба модернізму осмислює трагізм як естетичну цінність. Йдеться про зосередження уваги на трагічному як на предметі людської рефлексії. Творячи себе, реалізуючи власну самототожність та шукаючи нових смислів людського буття, людина неодмінно щось руйнує, занедбує, втрачає, а роздумуючи про це, заглиб-

люється у відносини трагічної роздвоєності. Трагедія як модус естетичного мислення розвиває функцію саморефлексії, втілюючи її в типі людини, яка кидає виклик світовому злу, але, будучи зламаною протистояннями, переживає болючу, нерідко фатальну для її духу поразку [Там само. – С. 20].

Висвітлення теми трагізму людського буття стає одним із пріоритетних завдань літературної творчості зламу епох. Трагедія як перехід від ідеального до реального кладе в основу літератури новий стиль мислення, нову форму комунікації – драму, якій властива глибока конфліктність, що виражається через безкінечні протиріччя між внутрішньою свободою та зовнішньою несвободою самовираження. Драматичне "я" – це "внутрішньо незнищенна реальність", які загрожує лише розрив з істинним буттям.

Як особлива естетична форма сприйняття дійсності драма є продуктом того часу, коли особистість знаходилася в тісних відносинах з суспільством, коли її діяльність розвивалася в руслі суспільного розвитку, але, разом з тим, вона мала здатність йому (суспільству) протистояти [*Карягин А.* Драма как эстетическая проблема. – М. : Изд-во Наука, 1971. – С. 36]. Відтак, драматичне "я" виступає творцем дійсності, а не лише дієвим персонажем, актором конкретної ролі. Герой не є простим відображенням пізнаної ним зовнішньої необхідності. Він вже має можливість змінювати навколишній світ.

Утвердження модернізму в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. формує таке розуміння драми, за яким її слід розглядати не як зразок для наслідування, а як унікальний досвід, який неможливо повторити. Художня цінність драми проявляється в тому, що вона відображає весь спектр переживань особистісного "я" в процесі самоконструювання.

Ідеї звільнення індивідуальності, розгерметизації духовного та життєвого простору, утвердження цілісності та цінності людської особистості та прерогативи вільного вибору особистості в конкретній життєвій ситуації, виступ проти підпорядкування індивідуальності та людяності певному абстрактному обов'язку є домінантними в українській драмі. Ці ідеї сформувало її ядро та дозволили говорити про драму як про репрезентатора трагічного модусу естетичного мислення в літературному дискурсі України кінця XIX – початку XX ст.

О. А. Заруцька, канд. філос. наук, викл.,
НПУ ім. М. П. Драгоманова, Київ
avgustina2004@ukr.net

САМОБУТНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XVII – ПОЧАТКУ XVIII ст.

Визначальним для розвитку української музичної культури став переломний період XVII – початку XVIII ст. оскільки, саме в цей період відбувається культурно-національне відродження. Спроба реформування

церкви, шляхом оновлення православ'я, активізація протестантських, а пізніше унійних рухів, спричинило поширення ренесансних тенденцій, що у подальшому стимулювало виокремлення українського бароко.

Музична культура цього періоду синтезує у собі різні культурні традиції. Характерним було поєднання візантійсько-слов'янського ірмолойного співу із західними: латинським багатоголоссям (як простих його форм, так і "фігуральних", концертних) та новими протестантськими співами. Але особливість цього поєднання була в тому, що дані традиції розвивалися в процесі руху за збереження національної самоідентичності, та формували нове музичне мистецтво України, де переплітались професійні та фольклорні жанри. Таким чином, для розвитку музичної культури визначальними були саме естетичні критерії, які стимулювалися естетикою європейського Відродження. Прагнення до ідеалізованості та майстерності у мистецтві слугувало поштовхом до вибору засобів вдосконалення мистецької виразності та техніки.

Генезис української музичної культури того часу відбувався шляхом нововведень, а саме: переходу на нову загальноєвропейську музичну писемність, освоєння нормативів акордового тонально-гармонійного багатоголосся та доступність для молоді усіх соціальних верст музичного виховання у братських школах.

Реформи, які відбувалися в музичній писемності, включали в себе: по-перше, відмову від середньовічних невм, по-друге, поступовий перехід до лінійної нотації, що в подальшому надало змогу освоєння більш складніших музичних форм. Особливістю русько-київської нотації було поєднання трьох історичних типів музичного письма, а саме: старолатинського, новолатинського та кулизм'яного, звідси були запозичені основні форми графічних нот ("статті", "стопиці", "фіти"). Але, на думку дослідників історії музичної культури, цей різноманітний симбіоз нотних систем русько-київської нотації був штучно утвореним. Оновлена музична писемність стала результатом поєднання старої кирило-мефодійовської традиції із новими, на той час, загальноєвропейськими новогрецьким і балкано-слов'янським ренесансним репертуаром та латинським багатоголоссям. Саме таке поєднання слов'яно-латинських культур забезпечило розбудову та поширення новоукраїнського ренесансно-барокового "партесного співу".

Розвиток нового стилю у церковній духовній музичній культурі – багатоголосний хоровий спів, став своєрідною моделлю, яка поєднала у собі національні традиції (фольклор, давньоукраїнські монодії, канти) із досягненнями західноєвропейського акордового тонально-гармонійного багатоголосся.

Дослідники партесного співу виділяють такі характерні риси, як:

1. Поділ хору на групи голосів, переважно акордовий склад, без інструментального супроводу. Кількість церковного багатоголосного хорового співу, починаючись від 3, досягає 12, 16, 24 і навіть 48.
2. Урочистість, монументальність. На основі партесного співу розвивається духовний концерт.

3. Поєднання гармонічної фактури звучання з широким розвитком мелодико-поліфонічного начала.

4. Поєднання акордово-гармонічної мажорно-мінорної системи.

Запровадження партесного співу засвідчувало про зміни, які відбулися у естетико-стильовій парадигмі української музичної культури. Із системи музичного мислення з одноголосної монодії відбувається перехід на акордово-гармонічну мажорно-мінорну систему.

Основним композиційним принципом українських партесних творів було концертне виконання, при якому відбувалося, так би мовити, змагання окремих груп хору. Даний принцип вже існував у європейській хоровій музиці, і саме з творів Габріелі та Шютца набув поширення в українській музиці. Особливістю було поєднання української народнопісенної інтонаційності, яка пов'язувалася з ритмом української мови, із співом західноєвропейського зразка.

Тогочасне значення терміну "концерт", відрізнялося від сучасного тлумачення. М. Дилецький у "Мусикійській граматиці" визначав концерт, як спосіб музичного викладу-концертування. Таким чином, партесні твори називали концертами, незалежно від місця їх виконання під час Служби.

Отже, для характеристики партесних творів можна виділити такі особливості музичної стилістики та художньо-образного змісту, як:

1) яскравість емоційно-музичної виразності (надавало змогу слухачеві сприймати динаміку та контрастність музики);

2) нові форми поєднання слова та музики (поглиблювали осмислення тексту через емоційну виразність у музиці);

3) типовість емоціно-образних сфер (панегіричної, лірико-драматичної та просвітлено-ліричної);

4) перехід від модальної гармонії до класичної мажорно-мінорної ладо-гармонічної системи;

5) контрастність формотворення на образному, музично-тематичному, фактурному, тембровому, метро-ритмічному рівнях.

Таким чином, можна зазначити, що у період кінця XVII – початку XVIII ст. відбувався значний розвиток української музичної культури, оскільки за незначний історичний період здійснилася музично-культурна еволюція від епохи середньовіччя до бароко та була створена самобутня барокова українська музична культура, досягнення якої були впровадженні у реформування церковного співу в Росії: перехід від монодії до багатоголосного партесного співу.

В. В. Застольська, канд. філос. наук, КНУТШ, Київ
akinorevz@ukr.net

ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНА СИСТЕМА УКРАЇНСЬКОЇ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

В європейській культурі на початку XX сторіччя відбуваються глибинні зрушення, супроводжувані кризою традиційних духовних цінностей та ідеалів.

Головним джерелом і засобом формування образів соціокультурної реальності влади є масова комунікація. Таким чином, масова комунікація належить до основних явищ сучасної соціокультурної сфери.

Масова культура в Україні зумовлена наступними факторами: Радянська система освіти. Справа друку. Централізація радіотехнічної справу й централізоване телебачення.

Випливаючи з пануючої ідеології прогресивного комуністичного суспільства для широких мас мала постати соціалістична за змістом й національна за формою культура. Дійсно правдиве ж відображення життя засобами мистецтва було в цих умовах об'єктивно нездійсненим.

Хіба ж не вперше в світовій історії ми прослідковуємо подібні перетворення. В минулому будь-які нові культурні утворення досить гармонійно вписувались в систему культури адаптуючись до неї. Сьогодні ми скоріше спостерігаємо процес адаптації всієї системи культури до інформаційного простору.

За даними соціологічних досліджень, пито¬ма вага тих, хто відчуває нестачу норм та цінностей, що об'єднують людей у суспільстві. Технологія формування ціннісно-нормативних уявлень зазвичай зводиться до систематичного занурення у процесі масової комунікації в масову свідомість соціальних міфів. Ці міфи реалізуються в процесі масової комунікації за допомогою спеціальних методів і принципів маніпулювання свідомістю. Поширення технології в основних способах організації українського масового культурного дискурсу в процесі масової комунікації, як PR, реклама, пропаганди. В галузі художньої культури практично миттєво поширюються образи тривіального відео, літератури, дизайну тощо, які володіють загальними негативними якостями масової культури й виявляються плідним середовищем реалізації маніпулювання українською громадськістю.

Культура як метафізична місія і завдання й творчість відповідно до об'єктивних законів дійсності експлікованих з інтелектуального й художнього досвіду поколінь, особистість свідомо вільна й відповідальна творча людина має бути перспективою соціокультурного простору на шляху до прогресивного розвитку людської цивілізації.

А. Ю. Котляр, студ., КПНУ ім. І. Огієнка, Кам'янець-Подільський
kvtalina@rambler.ru

ФІЛОСОФСЬКА ІНТЕРПРИТАЦІЯ РОЛІ ЖІНОК

Роль жінки в ході історії мала різну інтерпретацію. У традиційному суспільстві жінки, як правило, повинні вирішувати репродуктивні, а чоловіки – продуктивні завдання. Цим самим закріпився стереотип жінки як "слабкої статі". "Слабка стать" – це скоріше не твердження феміністів, це твердження чоловіків, що менш успішніші за жінок.

Видатні філософи: Платон, Аристотель, Фома Аквінський, репрезентують жінку як рабиню або ж помічницю для чоловіка. Зокрема, з точки

зору Аквінського, жінка є помічницею чоловіка не в праці, де ефективнішим помічником чоловіка виступає інший чоловік, а виключно у справі продовження роду.

Перші ідеї рівноправ'я жінок та чоловіків з'явилися у добу Відродження, підтримувані Т. Кампанеллою, Е. Роттердамським, Л. Вівесом, Т. Мором. Знаменно, що однією з перших в історії філософії ідеї захисту прав жінок і жіночої емансипації сформулювала жінка Мері Уоллстонкрафт (1759–1797) в своїй книзі "На захист прав жінок". Фактично це перший феміністський проект в історії філософської думки.

Ідеологи Французької революції Ж. Кондорсе, Л. Лепелетьє та інші, проголосивши жінку рівною з чоловіком у всіх сферах суспільного життя, добивались і рівної освіти для молоді обох статей. Ідеї Французької революції чинили позитивний вплив і на соціалістів-утопістів XIX століття.

Виникнення філософії фемінізму в історії філософії прийнято пов'язувати з відомою книгою Симони де Бовуар "Інша стать" (1949), в якій вона з феміністської точки зору (з точки зору дискримінації жіночого) аналізує особливості функціонування жіночого в культурі. До сучасної феміністської філософії належать такі автори як Л.Ірігаре, Ю.Крістева, Е. Сиксу, Д. Батлер, Р. Брайдотті, Е. Гросс та інші. Головною у феміністських філософських концепціях є теоретизування жіночої суб'єктивності. У феміністській філософії жіночий суб'єкт визнається активним суб'єктом знання (у тому числі філософського), бажання і політичної дії. Остаточно проблема права жінок на освіту була вирішена в Європі і США тільки в 60-ті роки XX ст. в результаті студентських революцій, коли жінки закріпили своє право не тільки на вступ до університетів.

В Україні інтерпретація ролі жінки якнайкраще сформульовано Юрієм Липою (1900–1944) у статті "Українська жінка", де йдеться про те, що українська жінка – це перш за все Мати, обожнення її – символ єдності нації в часі й моралі. Далі Липа наголошував, "що були й такі, що ціле поняття про Україну вкладали в образ героїчного вояка". За його словами, "власне, українка, як мало котра жінка у Європі, була зв'язана і з війною, і з героїчною військовістю. Однак призначення українки не в цьому. Українська жінка є зв'язана з військовістю, але не там її головний вияв в духовності раси. Не там її влада" [*Липа Ю.* Українська жінка // Жінка. – 1938. – № 7–8 (квітень). – С. 2]. Аналізуючи ставлення до жінки у різних країнах Ю. Липа, спираючись на роботи американських науковців, наголошував на тому, "що роль жінки у цивілізації раси є вищою аніж чоловіка – вона носителька цивілізації раси. Це мати, а що може бути вищою формою людства?" [Там само].

Одним із однодумців Ю. Липи був і його сучасників Степан Бандера (1909–1959), який на III зборі ОУН запропонував новий справедливий соціальний лад, де також не залишив без уваги роль жінок, зокрема йшлося про "повну рівність жінки і чоловіка у всіх громадських правах та обов'язках. Право жінки на фізично легшу працю, щоб жінка не шукала заробітку на тяжких виробництвах та не руйнувала своє здоров'я. Має

бути державна охорона материнства. Батько має отримувати платню на повноцінне утримання дружини та дітей. Саме в таких умовах жінка може виконувати свій почесний та важливий обов'язок матері і вихователька молодшого покоління". Ідеологічно протилежна політика СРСР мала в певній мірі спотворене бачення гендерної рівності, за якою жінка виконувала рівні з чоловіком фізичні навантаження, тим самим підриваючи здоров'я матері-продовжувачки роду [*Сціборський Микола.* Клонів голови // Життя і діяльність Степана Бандери : документи й матеріали. – Тернопіль, 2008. – С. 203–205].

У сучасному світі спостерігається зростання громадської активності жінок. Відбувається процес становлення масових жіночих організацій, збільшується кількість недержавних жіночих об'єднань. Причини, через які жінки об'єднуються різноманітні. Діапазон їхніх інтересів і діяльності дуже широкий: від клубів за інтересами до спроб впливу на політику. Однак певні консервативні погляди на роль жінки залишаються незмінними і нині.

В. А. Левицький, канд. філол. наук, Київ
kyivtext@meta.ua

ПОЕЗІЯ І ПЕРИФЕРІЯ: СПІВВІДНОШЕННЯ "ЦЕНТР – ОКОЛИЦІ" У КУЛЬТУРНОМУ ТЕКСТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX ст.

На детальне вивчення в новітній гуманітаристиці заслуговує не лише конкретна модель простору в культурі, а й система відношень між складниками такого утворення. У нинішніх дослідженнях за локусами поступово закріплюється роль означників духовного середовища, до якого належить певний митець. Таке трактування місця видається досить актуальним на матеріалі літератури 1960-х – 2000-х рр. Зокрема, упродовж згаданого періоду увиразнювалися уявлення вітчизняних авторів про центр. Осмислення осередку й маргіналій українського світу в другій половині XX ст. розгорталося на низці засад: від анти- до постколоніальних. При цьому врізноманітнювалося й бачення категорій, зазвичай ототожнюваних із внутрішньотекстовим, художнім, виміром твору. У результаті окреслилися два аспекти для тлумачення понять "центр" і "провінція", а саме дефінітивний і ціннісний. У першому розумінні ідеться про явища, належні до реального простору, а в другому – до свідомості, у якій просторові маркери діють як "географічна метафора смислу" [*Подорога В.* Метафизика ландшафта. – М. : Канон+, 2013. – С. 24]. Мета запропонованої статті – розглянути тенденції задіяння просторових образів у названих аспектах.

Наприклад, якщо аналізувати образи конкретної території у творчості І. Калинця, з'ясується, що письменник закріплює статуси центру й периферії (провінції) за низкою поселень. Особливу увагу привертає художнє осягнення Києва. Згідно з українською картиною світу, це місто

репрезентує центр. Через інтерес автора до Середньовіччя такий локус у віршах наділено давнім столичним началом (Київ – державний і духовний центр Русі). Тому складно погодитися з судженням М. і З. Лановик про Калинцеве сприйняття всілякої столиці як "середовища посередності та масової свідомості" [*Лановик М.* Провінція versus столиця як проблема митця і влади у тоталітарному суспільстві (на матеріалі поезії Ігоря Калинця) [Електронний ресурс] / М. Лановик, З. Лановик. – Режим доступу: http://www.konferentsiia.blogpost.com/2013/03/16-2013_8259.html]. Навпаки, у поезії "Вітражі" (збірка "Вогонь Купала") внутрішня форма слова "столиця" обігрується, набуваючи позитивних конотацій. Ліричний суб'єкт переживає піднесення від споглядання старовинних елементів декору. Вітражі – "мільйони сонць", "святі від ясності обличчя", котрі він "в себе увібрав". З осянням пов'язано також окремі київські реалії, якот "книги мудості ченців // зеленогорбого Печерська" [*Калинець І.* Зібрання творів : [у 2 т.]. Т. 1. – К. : Факт, 2004. – С. 28]. Околиці чи землі, прилеглі до середньовічного Києва, інколи оцінюються іронічно, приміром у циклі "Явлені письмена" (збірка "Міт про козака Мамая"). "Я"-поет удається до нагромадження їхніх назв у дусі фольклору, передусім забавлянок. Констатувавши, що "диво // покотив покотило", ліричний суб'єкт припускає: "десь із Китаєва // покотилось маєво // а мо' з Дорогожич // все'дно не гоже" ("Ч. 3" [Там само. – Т. 2. – С. 355]). Подібно до означників центру, ці топоніми також етимологізуються. Водночас унаслідок згаданого процесу можуть вивільнятися негативні, нерідко трагічні, відтінки смислу: "браття досить-бо на Копировім кінці // кінцем меча знатись" ("Ч. 8" [Там само. – 356]).

Варто принагідно підкреслити: протиставлення хисту провінціалів і уродженців столиці, розгорнуте у студії М. і З. Лановик, теж є не вповні закономірним щодо Києва. Рецепцію такого міста часто спричинено "презумпцією прийшлості" – статистичною перевагою некорінних киян серед учасників літературного процесу в Києві. Вихідці з провінції, окрім засвідчення свого таланту, тут традиційно утверджуються як київські митці, за умови що проникаються місцевою атмосферою. Найяскравіші взірці цього в поезії останніх десятиліть – І. Римарук і Ю. Буряк. Так само на прикладі Києва не виправдовується опозиція між провінцією, де, за словами доповідачів, панує "зв'язок із природою", і столицею, котрій властива "закоріненість у культуру" [*Лановик М., Лановик З.* Провінція versus столиця як проблема митця і влади у тоталітарному суспільстві (на матеріалі поезії Ігоря Калинця)]. У київському тексті уявлення про рукотворні локуси базується на сприйнятті природних приваб міста. Як точно наголосив Л. Кисельов у статті "Паломничество в Киев…", для Києва природа – такий же "архітектурний матеріал", як камінь, бетон або скло [*Кисельов Л.* Над київськими зошитами. – К. : Ярославів Вал, 2013. – С. 428]. Симптоматично, що в триптиху М. Саченка "Київ – весна з місяцем під рукою…" трапляється єдиний власне антропогенний міський образ – "висока брама", з якою співвіднесено сонце. Посилаючись у

назві циклу на столицю, поет-постшістдесятник зосереджується на природних краєвидах. У кожному з верлібрів, сумірно зі збільшенням кількості рядків, наростає інтерес автора до деталей нерукотворного пейзажу. Як наслідок, у сюжеті завершального вірша окреслено побут, не властивий городянам – відпочинок "на липневій подушці сіна" [*Саченко М.* Осінні вогнища. – К. : Радян. письменник, 1987. – С. 29].

У доробку І. Калинця нечисленними винятками з простежених тенденцій є трактування Києва у збірці "Підсумовуючи мовчання". Згідно з ідеєю віршів, співець Митуса прагне відмежуватися від схоластичних літописців ("несторів") і улесливих боянів ("і Митуса теж має…", цикл "Підсумовуючи мовчання" [*Калинець І.* Зібрання творів. – Т. 1. – С. 239]). Схожа зверхність спостерігається в циклі "Звернення зі стін". "Я"-поет ставить риторичне питання: "чи приймеш // хрещатицький узвозе // під золотий дах // кровоточиву стіну // берестечко поезії" ("некрополь…" [Там само. – С. 232]). Якщо розглядати наведену цитату з позицій відтворення реального простору, помітною виявиться художня умовність. Хрещатик – рівнинна вулиця, тому і його подібність до узвозу, і розташування "золотого даху" видаються метафорами. З урахуванням цього слід зосередитися на другому розумінні поняття "провінція". Так, із периферією нерідко ототожнюється сама поетична свідомість. У колі постшістдесятників, до яких близький І. Калинець, часто задіюється літературний образ і життєве амплуа митця-аутсайдера. Для автора з такими переконаннями істинна творчість мислиться метафорою провінції. Письменник із відповідним світоглядом зневажає митців-пристосуванців, незалежно від того, де вони мешкають насправді: у географічній столиці чи на периферії. Аналогом маргінальності є й простір Калинцевого поетичного тексту. Автор тяжіє до застосування вільного вірша, тобто форми, що ще співвідноситься з експериментом, відступом від узвичаєного естетичного канону в словесності. Роль категорій центру, прирівнюваних до чіткої ритмічної структури й т. д., применшується у верлібрі. Цікаво, що у згаданому вірші І. Калинця "некрополь…" міститься алюзія на вірш Г. Чубая "Колискова" (збірка "Світло і сповідь"). Сатирично перелічуючи київських літераторів ("спить збанацький у квартирі // а тичина у труні" і т. д.), ліричний суб'єкт Чубая закликає: "спи ж і ти архітектуро // спи хрещатику коханий" [*Чубай Г.* Плач Єремії. – Львів : Кальварія, 2001. – С. 117]. Тобто столиця сприймається приспаною, а, точніше, позбавленою волі. У цьому стані Київ – і не центр, і не провінція.

За відомим терміном Ж. Дерріди, андеґраундні митці висвітлюють *ідею центру* [*Дерріда Ж.* Дарувати час / [пер. з фр. М. Ющенко]. – Львів : Літопис, 2008. – С. 14–15]. Водночас саме в *ідеї центру*, а не у феномені столиці, більшою мірою наділеному певними культурно-історичними рисами, варто вбачати противагу до *поезії-як-периферії*. Отже, у поезії другої половини XX ст. поглиблюється асиметрія між кількома рівнями трактування простору. Змальовуючи реальні локуси центру (Київ), автори можуть маргіналізувати їх. Такий процес триває в рамках художнього

простору й простору літературного тексту. Ідеться про надання винятково значення метафорам, за допомогою яких розгортається самопізнання митців. Образ естета, схильного до шукань у царині віршової форми, закріплюється за низкою письменників 1960-х – 1980-х рр. Унаслідок утвердження згаданого амплуа здійснюється подальший перегляд зв'язків центру й периферії в культурі

В. Г. Нападиста, канд. філос. наук, доц., КНУТШ, Київ
napadistaya@voliacable.com

З ІСТОРІЇ ЕТИЧНОЇ ДУМКИ В УНІВЕРСИТЕТІ СВ. ВОЛОДИМИРА: Н. А. ФАВОРОВ

Плин історичного буття досить часто губить велику кількість імен, котрі невеличкими штрихами створювали його величне полотно і залишає на поверхні особливо знаних, тих, що знаходились у вирі подій, мали можливість дієвого впливу на його перебіг. Напевно тому при звернені до історії університету Св. Володимира ми традиційно зустрічаємося з давно відомим колом персоналій, що займають найпочесніші місця в його історії. А імена тих, хто не уславив себе сповідуванням передових ідей свого часу чи науковими відкриттями світового масштабу залишаються поза нашою увагою.

До таких імен належить Назарій Антонович Фаворов (1820–1897 рр.) – широко знаний у свій час професор Київської духовної академії та університету Св. Володимира другої половини XIX ст., доктор богослов'я, автор майже сотні праць з богословських питань.

Предметом нашого зацікавлення є насамперед його доробок з досліджень моралі, об'ктивований у таких роботах як "Нариси морального православно-християнського вчення", вперше виданих у Києві 1863 р., "Про християнську моральність" (К., 1880) та "Основних поняттях про моральність ", що зберігаються в рукописному варіанті в Інституті рукописів НБУ ім. В. І. Вернадського.

Загальна структура морально-богословських розмислів Н. А. Фаворова була підпорядкована традиційним поняттям християнської моралі, а саме: поняттю суб'єкта моральної діяльності як сили, що самостійно визначається в виборі добра і зла і є наділеним моральною свободою; поняттю про Бога, що сприяє спасінню людини; поняттю про відмінність світу духовного і матеріального; поняттю про тотожність моральної гідності людської природи в усіх людях і як наслідок про рівність людей в моральному відношенні; поняттю про блага життя, котрі поділяються на "внутрішні", неминущі та "зовнішні".

На думку Н. А. Фаворова, моральна діяльність людини ґрунтується на двох підставах: 1) "усвідомленні того, що можна і чого не можна робити, або внутрішньому моральному законі"; 2) "здатності визначати себе до діяльності" [*Фаворов Н. А.* О христианской нравственности (из

чтений по закону Божию слушательницам высшых женских курсов в Киеве) // Труды Киевской духовной академии. – 1879. – № 10. – С. 191]. Тобто, умовою моральної діяльності є наявність внутрішнього морального закону та свободи волі.

Моральний закон проявляється в розумі та совісті людини і діє паралельно до фізичного закону, що панує в світі природи. Для богослова-моралiста є очевидною різниця між світом фізичним і світом духовним, підтвердженням котрої є наявність свободи волі людини. "З запереченням свободи волі в людині очевидно заперечується різниця між світом фізичним і світом моральним" [Там же. – С. 201]. Для Н. А. Фаворова "свобода волі… такий факт, котрий не потребує для себе ніяких доказів; сумнів в ній є настільки неприродним, наскільки неприродним був би сумнів людини у власному існуванні" [Там же. – С. 200]. Отже, Фаворов сприймав факт існування свободи волі на підставі свідчень самосвідомості людської. Проголошуючи людську діяльність вільною, Фаворов все ж таки зазначав, що вільна – це не безпричинна, та першопричину вбачав в самій волі людській. Тому істота "морально розумна" є творцем свого власного морального життя, від її волі головним чином залежить, як буде побудоване це життя.

Цікавим є міркування Н. А. Фаворова стосовно свободи вибору. Більшість дослідників цієї проблеми, як світських, так і богословських, вважала наявність вибору головною ознакою свободи. Фаворов стверджує, що свобода вибору між добром і злом "не справжня свобода: необхідність вибору між протилежними спонуками своїми демонструє недолік в людині дійсної духовної свободи" [*Фаворов Н. А.* Основные понятия о нравственности // ІР НБУ ім. В. І. Вернадського. – Лєбєдєв 705. – № 41. – С. 115–116]. Це пояснюється постулатами християнського вчення, тим, що людина втратила "істинну свободу своєї волі" з відходом від Бога. Людина, створена згідно образу Божому, до першородного гріха відображала досконалість свого творця і вибирати між добром і злом в неї не було потреби. "Свобода невинної людини полягала в тому, що вона могла без будь-якого вибору… постійно стверджуватися і виростати в добрі". Таким чином, Фаворов доходив висновку, що "вибір це межа духовної свободи, а не умова його".

Моральне вчення за природою своєю є для нього вченням релігійним. І якщо в працях його сучасника моралiста-богослова М. Олесницького воно не ототожнене з релігією, а наділене автономією і навпаки підпорядковане філософії, то в розумінні Фаворова "… окремо від релігії моральне вчення може існувати в яких-небудь філософських школах, але не в середовищі цілих народів" [*Фаворов Н. А.* О христианской нравственности. – С. 205].

Виходячи з таких настанов, Н. А. Фаворов однозначно вирішував питання про походження моралі, стверджуючи, що "початки моральності природжені людині". Його міркування грунтуються на тому, що кожна людина за своєю природою здатна оцінювати якість своїх дій та зазна-

вати почуття задоволення чи невдоволення від своїх вчинків. "В цьому полягає й природний моральний закон наш, котрий… називається совістю" [*Фаворов Н. А.* Очерки нравственного православно-христианского учения. – Киев ; СПб., 1894. – С. 5]. В поняття совісті Н. А. Фаворов не вкладав наявність якогось специфічного почуття в людському єстві, а розумів це як "застосування загальних здібностей наших розуміти і відчувати – до власних дій наших, що мають більш менш важливе для нас значення" [Там же. – С. 6].

Походження моральних якостей субстанційно належить не людському єству, а божественно започатковане в ньому. Н. А. Фаворов наголошував на особливій значимості моральних якостей в житті людини та їх всепронизуючому характері будь-яких видів людської діяльності. В його розумінні моральна поведінка грала основну роль в житті людини. "Гідність людини, як людини, як громадянина, як члена суспільства, як сім'янина, – писав богослов, – визначається перш за все і більше всього його моральними якостями" [*Фаворов Н. А.* Основные понятия о нравственности. – С. 1]. На його думку ніщо не може компенсувати моральних недоліків в людині. Ні "… фізична краса, або сила, знатність походження, багатство, високе становище в суспільстві… – все це без доброї моральності здатне тільки розбещувати людину" (42). Та, добра моральність, безперечно, не звільняє людину від потреб розумового і фізичного розвитку, але вона обумовлює "благоплідність будь-якої діяльності нашої" [Там же. – С. 2].

Як бачимо, здобутки Н. А. Фаворова на ниві морального богослов'я не втілилися в оригінальну етичну концепцію, але мають, насамперед, історичну цінність, оскільки репрезентують етичну проблематику в навчальних дисциплінах університету Св. Володимира, котра в свою чергу впливала на моральнісну культуру тогочасної спільноти в Україні.

В. Ю. Омельченко, асп., КНУТШ, Київ
victoria.omelchenko@bigmir.net

"ЕНЦИКЛОПЕДІЯ ПРАВА" ЯК СКЛАДОВА ВІТЧИЗНЯНОГО ФІЛОСОФСЬКО-ПРАВОВОГО ДИСКУРСУ XIX ст.

Досліджуючи проблематику філософії права в українській філософії XIX – поч. XX ст. ми вирішили не обмежуватись виключно персональним підходом, себто зведенням хроніки видатних імен, а поставили собі за мету напрацювати низку домінуючих тенденцій, які стираючи грані індивідуального залишають по собі універсальні риси. До числа яких можна зарахувати домінування такого жанру наукової літератури як: "енциклопедії права". Ми вважаємо, що розвиток філософії права на вітчизняних теренах відбувався виключно у межах функціонування навчальних інституцій, зокрема Університету Св. Володимира, що об'єднав у своїх стінах плеяду провідних науковців. Саме, "енциклопедія права" поруч із

філософією права є такою навчальною і науковою дисципліною. Пригадаймо, бодай, "Енциклопедію законодавства" К. Неволіна (1839–1840), "Нариси юридичної енциклопедії" М. Ренненкампфа (1868), "Лекцію з енциклопедії права" Є. Трубецького (1907). Варто, вказати на передумови, що сприяли поширенню такого жанру науково-навчальної літератури як "енциклопедії" на вітчизняних теренах. Однією з яких є той факт, що наприкінці XVIII ст. у Російській імперії започатковується викладання "енциклопедії права". Так, у відповідності з Університетським статутом 1842 року запроваджується у якості нормативного курсу "энциклопедия законоведения вместе с историей закоодательства" [Філософія та енциклопедія права в Університеті Святого Володимира : у 2 кн. Кн. 1 / уклад. І. С. Гриценко, В. А. Короткий ; за ред. І. С. Гриценка. – К. : Либідь, 2011. – С. XIV]. Для того аби збагнути специфіку функціонування "енциклопедій права" у вітчизняному контексті, слід, зазначити про перші історично зафіксовані "енциклопедії". Щодо історії становлення "енциклопедій права", варто зазначити про XVI ст. як появу наступних трактатів: "Metodica juris utriusque traditio" (1543), що належить перу Лагуса, "Encyklopaedia juris universi" (1638) Гунніуса. Хоча, ці праці і зараховують до числа перших енциклопедій права, однак вони ще не зовсім відповідають ідеалам методологічної точності. Цікавим є період XVIII ст., де простежується умовне розмежування на філософське (теорія пиродного права) та позитивне вивчення права. Нас цікавить перший із цих напрямів, ідейну підвалину якого заклав Вольф та Шеллінг. Про, що свідчить робота останнього "Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums" (1803), де енциклопедія розуміється, як цілісний ескіз вивчення досвіду минулого, що оперує загальними тенденціями та дозволяє оцінити причини тих чи інших явищ, а не затьмарює пізнання "декоративністю" деталей. Звідси, можна стверджувати, що енциклопедії – це домінування цілісності і масштабності над фрагментами та деталями. Варто пригадати, і роботу Пюттера "Der Inbegriff der Rechtswissenschaft oder juristische Encyklopädie und Methodologie" (1846), де ідеться вже не лише про систематичний виклад, а й про методологію дослідження. Таким чином, "енциклопедію права" можна тлумачити розмаїто, і, як навчальну дисципліну, і, як жанр наукової літератури, що, іноді страждає на занадто конспективний та догматичний характер. Поруч із цим "енциклопедію права" можна тлумачити і як своєрідну пропедевтику, що дозволяє подолати недоліки однобічності спеціальних дисциплін.

Таким чином, "енциклопедія права" – це не просто конспект або цитатних, а спроба намалювати ескіз вузлових питань, що дозволяють відтворити певний ідейний контекст. Першими в Росії професорами юридичної енциклопедії були Баузе та Пургольд, що спиралися у своїх лекціях на вище зазначений трактат Пюттера. До числа перших друкованих робіт належить твір Дегая "Посібник і правила вивчення російських законів або матеріали до енциклопедії, методології і історії російського права" (1831). Попередньо зазначимо, що "енциклопедію права" можна розглядати у

двоякому значенні. Або, як строкатий перелік та аналіз усього циклу юридичних дисциплін. Або, у формі критичної рефлексії з точки зору вивчення причин тих чи інших явищ у правознавстві. Звідси, у першому випадку мовиться про юридичні передумови вивчення, а в іншому – про філософські засади вивчення та осмислення матеріалу.

Повернімося до Університету св..Володимира, і особливостей викладання низки дисциплін, зокрема "енциклопедії права". Оскільки у структурі навчальних дисциплін того часу, що викладалися у вищих навчальних закладах домінувало догматичне право (так звана теорія позитивного права), відповідно й найменування праць мало відповідати формі "енциклопедій права", хоча зміст багатьох праць, що видавалися під цією назвою виходить за межі кодифікованого права, його радше можна віднести до філософії права. Тобто, назва і форма дисципліни відповідала строгості приписів тодішніх уставів, а, зміст, подекуди виходив за межі конспективного викладу матеріалу. Наведемо підтвердження вище зазначеної тези. Так, М. Ф. Владимирський-Буданов, знаний історик імператорського університету св. Володимира, який до речі видав свою книгу за часів ректорства М. Ренненкампфа (1832–1899), що в свою чергу написав "Юридичну енциклопедію" (Київ, 1889; 1913 – 4-те вид.) зазначив наступне: "На юридичному факультеті Університету св. Володимира за статутом 1833 р. концепція наук геть інша: право природне – підозріле, переслідувалось, і, навіть, знищувалось, а у 20 роках взагалі зникло. Згодом, за справедливим зауваженням Неволіна, дійсна юриспруденція вперше отримала свій належний вигляд в уставі Університету Св. Володимира. В якому дано рішуче домінування позитивному російському праву, що доведено було до крайнощів: філософська і історична частини правознавства зникли. Перша знайшла собі прихисток лише в енциклопедії права, чим ця наука й була поставлена на невластивий їй шлях…" [*Владимирский-Буданов М. Ф.* История Императорского Университета Св. Владимира в царствование императора Николая Павловича. – Киев, 1884. – С. 71]. Ще раз акцентуємо увагу, що згідно університетського статуту домінуюче значення відводилось теорії позитивного права, що унеможливлювало теорію природного права, себто і філософію права. За таких умов філософія права знайшла свій розвиток у межах "енциклопедії права" під строгою назвою якої приховувала свої глибокі розмисли. Нагадаймо, що "енциклопедію права в російській літературі створив наново, як відомо, саме Неволін. Взірцями для нього, звичайно, слугували німецькі трактати цього роду, однак ніхто не визнає твір Неволіна компіляцією або замаскованим плагіатом; перша – філософська частина книги давно визнана самостійною роботою автора…" [Там же. – С. 134]. За оцінкою провідних науковців того часу, вище зазначена робота Неволіна визнавалась як така, що має загальноєвропейську значущість.

Ф. В. Тарановський (1875–1936) відомий історик права, слушно відзначав, що вузька спеціалізація будь-якої галузі знань страждає на однобічність, а пошук цікавих деталей призводить до втрати цілісного вивчення і засвоєння матеріалу. "Енциклопедії" ж – це взірець цілісності,

узагальнень суттєвого, значущого, себто тенденцій та вузлових питань, що сприяють монолітності вивчення певного матеріалу, є певним ідейним дороговказом у лабіринтах наукових пошуків. Так, "Предметом енциклопедії права є загальне вчення про право, тобто розкриття тих основних ідей правознавства…" [*Тарановский Ф. В.* Учебник энциклопедии права // Антологія української юридичної думки : в 6 т. / Редкол.: Ю.С.Шемшученко та ін. – К. : Юридична книга, 2002. – Т. 1. Загальна теорія держави і права, філософія та енциклопедія права. – С. 441], що отримають свій подальший розвиток, детальне осмислення у низці спеціальних юридичних дисциплін. Значення ж філософії права мислитель зводить до двох крайніх протилежностей, або метафізичних побудов права, або до гносеології, що досліджує особливості правових явищ. Принагідно зазначимо, що в поглядах Ф. В. Тарановського простежується певна суперечність. З одного боку, він критикує вузьку спеціалізацію за однобічність, надмірну деталізацію, що протистоїть взірцю цілісності "енциклопедій", їх систематичному викладу матеріалу та методологічної строгості досліджень. Також він визнає, що немає достатньої підстави для розмежування "енциклопедій" від філософії права, адже їх об'єднує масштабність замислу та пошук причин тих чи інших похідних явищ, а відрізняє методологічна база, себто інструментарій досліджень. Однак, попри усе вище зазначене, наприкінці своїх розмислів щодо філософії права, мислитель приходить до висновку, що філософія права страждає на метафізичні ілюзії, які є недоречними та зайвими в царині права. Таким чином, суперечливість його поглядів виявляється у зведенні філософії права виключно до метафізики, до того, що протистоїть твердій емпірії. Пригадаймо думку Г. Ф. Шершеневича (1863–1912), який також критикував філософів за те, що останні перетворили право "в додаток практичної філософії…" [*Шершеневич Г. Ф.* Общая теория права: часть теоретическая. Философия права. – М. : Изд. Бр. Башмаковых, 1910. – С. 26], перебуваючи в мареннi ідеалами, які аж ніяк не стосуються дійсності. Хоча, і визнавав, що філософія права належить до царини філософії. На нашу думку, філософію права не варто зводити до метафізики, або гносеології, адже філософія права можна розглядати як "методологію учення про право" [Філософія та енциклопедія права в Університеті Святого Володимира. – Кн. 1. – С. XI]. Так, "… філософія права не суперничає з теорією права, оскільки звертається до проблем, що їх оминають юридичні дисципліни" [Там само. – С. XII]. Пригадаймо позицію Канта, який твердив, що завдання юриста зводиться до здатності застосовувати закон, а не досліджувати передумови їх появи. Для того аби долати передсуди сприйняття, варто звертатись до історико-філософського осмислення, тлумачення досвіду минулого. Ми стверджуємо, що "енциклопедія права", яка викладалася в Університеті св. Володимира є за своєю суттю та змістовними конотаціями філософією права, де наявні критичне переосмислення досвіду минулого, проілюстровані тенденції розвитку історії правових вчень та осмислено дійсне право з точки зору того, яким воно має бути.

Д. В. Погрібна, канд. філос. наук, ст. викл., ДЕТУТ, Київ
dariastoian@ukr.net

ФІЛОСОФСЬКО-РЕЛІГІЙНІ ПОГЛЯДИ Ю. ВАССИЯНА

За Ю. Вассияном, сенс людської діяльності в процесі пізнання визначається спрямованою вольовою активністю, що обгрунтовує можливість існування людини в світі як ціннісно-духовної істоти. Своєрідного оформлення дана проблематика отримує в філософії релігії Ю. Вассияна, яка являє собою органічним доповненням його онтології та гносеології. Питання про онтологічний статус людини вирішується в даній області шляхом осмислення питання про співвідношення людської віри та розуму, що в даній ситуації набуває діалектичного взаємозв'язку інтуїції та раціонального пізнання.

Питання прагнення людської об'єктивації отримує тут своє безпосереднє відображення тому що саме в сфері філософсько-релігійної проблематики відбувається вирішення і оформлення проблеми меж і можливостей людського існування. Дану тенденцію визнає і Ю. Вассиян, який намагається в даному випадку обгрунтувати єдину можливість пізнання людського духа.

Звертаючись до творчої спадщини класиків релігієзнавства, можна визначити, що предметом філософії релігії виступає ні в якості філософського віровчення, ні вірою, яку сповідує той чи інший релігійний мислитель. Філософія релігії являє собою філософське дослідження деякого всезагального прояву, який носить назву "релігія" і повинна намагатися осягнути і пояснити релігійне начало в людині і, таким чином, визначити сутність релігії і досліджувати її причини.

Філософія релігії Ю. Вассияна грунтується на осмисленні ролі християнства в світоглядному просторі людського життя. В своїх творах "Релігія – церква", "Християнство", "Бог і Батьківщина", "Різдвяна правда" він викладає свої філософсько-релігійні ідеї, намагаючись обгрунтувати релігійність як передумову моральної діяльності, вирішити питання співвідношення релігії та церкви.

Обгрунтовуючи необхідність існування релігії, Ю. Вассиян визначає феномен релігійності як необхідність переживання абсолютної цілі, до якої йде будь-який внутрішній розвиток, тобто тут здійснюється спроба уявити власну долю поза межами земно-органічного життя. Лише в сфері релігії людина як індивідуальність здатна встановити зв'язок з абсолютним, безпосередньо долучитися до нього. В даному випадку ми можемо визначити описану вищу змістовну характеристику людини як таку, що в сфері релігійного життя отримує визначення віри в абсолютне.

В своїх творах філософсько-релігійного характеру Ю. Вассиян зазначає, що в межах релігії людська свідомість отримує розуміння, що її обмеженість являє собою не що інше, як перехід в іншу, чергову форму – у вічність.

Таким чином, релігія в філософській концепції Ю. Вассияна тлумачиться як невід'ємна і необхідна частина світогляду людини, яка формує в неї комплекс знань про світ, які придають йому єдиного забарвлення і являє собою своєрідне доповнення теорії пізнання, пояснюючи природу прагнення людини до виходу за власні межі.

Релігія, за Ю. Вассияном, виступає як найінтимніша форма зв'язку індивідуальної душі з душею світу, з Богом. На відміну від загальної тенденції, згідно якої будь-яка суспільна сила отримує своє зміцнення через зростання своїх прихильників, релігійний зв'язок повинен встановлюватися виключно між окремою одиницею та Богом.

Одним із важливих питань є питання співвідношення релігії та церкви. Як вже було доведено, інтимність релігії, на думку мислителя, не викликає потреби ніяких зовнішніх установ. Проте в такому разі перед нами постає питання необхідності церкви як посередника між людиною та богом. Ю. Вассиян далекий від негативного вирішення даного питання на користь радикального протестанства, на кшталт люттеранства та кальвінізму. Проте, на відміну від тих мислителів, які вважають церкву невід'ємною складовою структури суспільства в якості соціального інституту (Г. Гегель, Г. Спенсер), він не дотримується подібної точки зору.

Викладаючи свій погляд на дану проблему, Ю. Вассиян звертається до прагнення об'єктивації, що є визначальною характеристикою людської особистості. Він визначає, що свій пафос віри людина не здатна зберегти у власному внутрішньому житті саме тому, що вона не є психологічно здатною витримати релігійне напруження Саме тому людина для визначення своєї віри обгрунтувала існування надособової установи і всю свою енергію спрямувала на вираження динаміки і багатства внутрішнього життя в пам'ятниках, збудованих у зовнішньому світі.

Отже, філософсько-релігійна проблематика являє собою доповнення онтологічно-гносеологічної проблематики в тому сенсі, що обгрунтовує принцип людської об'єктивації практичним чином, а саме: долучаючи людину як індивідуальності до абсолютного як всезагальності та нескінченості.

Не впадаючи в крайній протестантизм, Ю. Вассиян обгрунтовує існування церкви потребою людини створити надособову установу, яка дасть можливість об'єктивувати внутрішнє релігійне напруження.

А. П. Пшенична, студ., КНУТШ, Київ
anatik@i.ua

ДО ПИТАННЯ РОЗВИТКУ МІФОЛОГІЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ПОЛІТИЧНІЙ КОМУНІКАЦІЇ

Суспільно-політична практика останніх десятиліть демонструє певну неспроможність науково-раціонального мислення виробити соціально прийнятні способи суспільної життєдіяльності. Там, де відступає раціо-

нальність, з'являються псевдо раціональні або ірраціональні механізми та інструменти. Одна з сфер, в межах якої таки інструменти існували та продовжують вироблятися є міфологічний тип свідомості. З архаїчних часів міф пропонував певні соціально-психотератевпичні важелі, різні інструменти і механізми, що використовувались для впливу на масову свідомість. Актуальність даної теми підтверджують як сучасні реалії життя, політичні змінами у світі і в Україні, так і теоретичний дискурс, що формується з цього приводу. Вичерпаність конструктивно-раціональних механізмів вироблення та обґрунтування національної ідеї, політичної практики, суспільних адаптивних технологій призводить до того, що певні суспільні групи, ЗМІ чи діячі звертаються до маніпулятивних технологій. Одним із нераціонально-адаптивних способів маніпуляції суспільною думкою стає використання механізмів, що є міфологічними за своєю природою. Історія демонструє, що існування політики без міфотворення та міфів є неможливим, як раніше, так і в наш час.

Зазначена тема була в полі зору багатьох дослідників, як закордонних (Р. Барт, Г. Почепцов), так і українських (Л. Зубрицька). Г.Почепцов у праці "Имиджелогия: теория и практика" подає перелік міфів, які оточують сучасну людину: партійні міфи, державні міфи, родинні міфи, дитячі міфи, історичні міфи. Дослідник говорить, що міф являє собою особливі умови комунікації, оскільки в ньому є слухач. Зубрицька Л. Й. зазначає: "Політичні міфи, які функціонують у політичному житті сучасного українського суспільства, з одного боку, виконують терапевтичну функцію з відновлення порушеної картини світу, завдяки ним формується нова національна ідентичність, адекватна новій історичній ситуації, а з іншого – виконують конкретні завдання з маніпуляції людською свідомістю". Метою даної роботи є намагання окреслити функціональне використання міфологічних за природою прийомів як одного з інструментів впливу на настрої, погляди, цінності окремих груп та широких суспільних мас.

Як трактує сучасний філософський словник: "Міф – це переказ, або символічне зображення деяких подій, що мали місце в певних народів в певний час…", а з іншого боку це – "ілюзорне уявлення, що впливає на масову свідомість". Людина не здатна існувати без простого та зручного розуміння світу, а саме таку картину допомагає створити міф, коли релігія, наука чи філософія не справляється з завданням, власне міф є комфортним середовищем існування пересічної свідомості. В архаїчні часи повноцінний дієвий міф може з'явитися лише як продукт колективної свідомості, крім того, він має бути прийнятий суспільством, і лише після цього міф виконуватиме свої комунікативні та гносеологічні функції. Дослідники вважають, що починаючи з XIX століття починає творитися авторський міф – спочатку в сфері літератури та індивідуально-біографічного самоопису, потім і в політичній сфері. Поступово політичні міфи, створені окремими особами чи групами і покликані обслуговувати інтереси та амбіції таких осіб та груп творять картини світу, які відпові-

дають на суспільні запити певних соціально-політичних сил. Це може бути обґрунтування привілей чи соціального статусу, пояснення полярності світу та його поділу на "своїх" та "чужих", дискримінаційна ідеологія тощо, але важливо, що такий політичний штучно сконструйований міф присвоює одному з багатьох варіантів картини світу статус єдино можливого та істинного. Ця картина світосприйняття задовольняє потреби певної частини суспільства, ігноруючи запити інших частин, ігноруючи можливості полілінійності розвитку спільнот та пошуки компромісу у досягненні соціального миру.

В інформаційному просторі сучасної України важко побачити правдоподібну цілісну картину політичної ситуації, джерела масової інформації (ТБ, газети, журнали, Інтернет через свою належність певним суспільно-політичним силам та відповідну заангажованість формують або біполярну, або мозаїчну фрагментарну картину світу. На наш погляд, брак раціональності в інформаційному та теоретичному дискурсі заважає формуванню об'єктивно аналітичного бачення ситуації, яка відбувається в країні. Пересічний громадянин через всі комунікаційні канали отримує не відображення реальності, а спотворену рефлексію – штучний міф. Різні політичні сили використовують міф для створення різної політичної картини. "Правильно" поданий політичний міф не потребує перевірки на істинність, над ним не має сенсу замислюватись, адже він апелює до емоцій, стереотипів, побутового знання. Він слугує створенню зрозумілої, прийнятної інформаційно комфортної картини світу, політичної ситуації зокрема. Для того, щоб політичний міф працював необхідна віра в його реалізацію та приклади, "факти", які його підтверджують. Штучно створений політичний міф виконує онтичні функції, зокрема соціально-психотерапевтичну. "Міф працює з небажаними асоціальними потягами людини, демонструє зворотню модель соціальної поведінки" (Лисюк). Міф допомагає людині адаптуватися до змін, пояснює людині те, що вона не може зрозуміти раціональним шляхом. Ця функція яскраво виражена у період кризи в Україні та інших державах, коли конкуруючі політичні сили знаходяться у протистоянні і зображають поведінку своїх опонентів як зворотню(асоціальну) модель поведінки.

Таким чином, сучасні ЗМІ активно долучаються до творення та ретранслювання штучного політичного міфу як одного з механізмів впливу на суспільну свідомість. Результатом міфологізації політичної дійсності стає, з одного боку, комфортне несуперечливе, хоча і необ'єктивне, світосприйняття, а з іншого – позбавлення людини можливості цілісної конструктивної істинної рефлексії. В ситуації суспільного розладу, коли раціональні рецепти подолання кризи, що їх виробляє наука, філософія, суспільні практики, перестають задовольняти запити спільноти та відповідати на виклики часу, на перший план виходять нераціональні або ірраціональні практики, міфологічні за природою та походженням зокрема.

О. М. Решеділова, канд. філос. наук, Київ
aleksandra_d@ukr.net

ТВОРЧІСТЬ В. КАНДИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФСЬКО-АНТРОПОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Ми стоїмо на позиції, що поглиблене використання в українознавчих дослідженнях принципів філософсько-антропологічної теорії може значно збагатити їх методологічний арсенал. Дослідження європейської та вітчизняної модерної культури на основі застосування філософсько-антропологічної теорії в якості методологічної основи дозволяє дати відповідь на існування культури модернізму на рівні її сутнісного вияву.

Повною мірою розкрити особливості формування українського модернізму і провести рівнодіючу міх різними історико-мистецькими та мистецтвознавчими концепціями розуміння цього процесу в українській культурі кінця XIX – початку XX століть може дати лише запропонований підхід. Чудовою ілюстрацією цього виступає творчість Василя Кандинського, як невід'ємна частина українській культурі кінця XIX – початку XX століть.

Влітку 2013 року творчості цього митця і філософа, було присвячено виставку в Королівських музеях витончених мистецтв у Брюсселі. У Києві помилуватись роботами одного з основоположників абстракціонізму можна було нещодавно на виставці "Велике і величне" у Мистецькому Арсеналі.

Принаймні кілька країн можуть вважати В.Кандинського своїм митцем: він народився у Москві, все своє дитинство провів в Одесі, а потім мешкав у Німеччині, Росії, Франції. Картини В.Кандинського популярні і через 100 років. Існує премія Кандинського, заснована в 2007 році, – незалежна російська премія в галузі сучасного мистецтва. Вона вважається однією з найбільш впливових в Росії в цій сфері. У чому секрет популярності митця?

"Завжди, коли в живописі, в мистецтві є почуття, коли є емоція, а у Кандинського дуже сильна емоція в його живописних творах, це загалом люди завжди відчувають. Тож, напевно, з цим пов'язано таку популярність Кандинського",- дуже влучно помітила куратор виставки Є. Пєтрова з Державного російського музею.

Вивчення модернізму в українській культурі було розпочато ще його сучасниками й активними діячами. Багато хто з фундаторів нового мистецтва також були одночасно його теоретиками, "програмістами задзеркалля". До них належать В.Кандинський ("Про духовне в мистецтві"), К. Малевич ("Від кубізму до супрематизму. Новий живописний реалізм"), О. Родченко ("Все – досліди"), С. Далі ("Поезія стандарту"), А. Бретон ("Маніфест сюрреалізму"), І. Голль ("Маніфест сюрреалізму"), Ф. Т. Марінетті ("Перший маніфест футуризму"), К. Едшмід ("Експресіонізм у поезії"), Р. Хюльзенбек ("Дадаїстський маніфест 1910 року"), Г. Гессе

("Митець і психоаналіз"), О. Богомазов ("Малярство та елементи"), інші талановиті митці й теоретики як в Україні, так і в Росії і на Заході.

Важливий матеріал для дослідження становили текстові джерела, написані самими художниками, що дають розуміння духовної атмосфери та світоглядних векторів того часу: критичні статті І. Труша, педагогічні настанови М. Бойчука, нотатки О. Новаківського, П. Холодного, статті К. Малевича, О. Архипенка, теоретична праця В. Кандинського "Крапка та лінія на площині" та багато іншого.

Твір модерного мистецтва дуже часто є вторинним щодо творчої концепції явищем, його фізичне існування не набуває самодостатності, як це ми бачимо у традиційному мистецтві. Звідси, насамперед, і походять причини елітарності (інколи навіть езотеричності) культури зламу століть. Шаманська культура мала величезний вплив на творчість В. Кандинського, батько якого був частково монгольського походження і мешкав у Сибіру. Сам митець отримував натхнення також від російських ікон та етнографічних предметів. І виступав як проти західного тлумачення абстрактного мистецтва, так і проти ставлення до мистецтва у Радянській Росії.

Для її адекватного сприйняття абсолютно недостатньо знайомства з самим твором мистецтва. Такий твір мистецтва ще необхідно вміти дешифрувати, впізнати за його зовнішньою формою творчу концепцію, яка передусім і несе в собі художньо-естетичний зміст. Наприклад, для розуміння стильових особливостей кубізму потрібно мати достатнє уявлення про посилення процесу інформаційного обміну між різними регіональними культурами на межі XIX–XX ст. та про природничо-наукові відкриття цього часу. Адекватне сприйняття абстракцій В. Кандинського неможливе без ознайомлення з теологічною концепцією світла і кольору та з поняттям медитації. Сюрреалізм вимагає обізнаності з психоаналітичною концепцією З. Фройда та інтуїтивістською філософією А. Бергсона і таких прикладів безліч.

В.Кандинський розглядав модерн цілісно, як ментальну систему. Багато приділяв уваги виявленню специфіки впливу художнього твору на світосприйняття людини. У його творах розглянута взаємозалежність світоглядних вимірів мистецького та фізичного простору, що було дуже актуальним у досліджуваний період: "розщеплення атома відгукнулося в мені як раптове знищення цілого світу… Наука видавалася мені знищеною: її головна основа була всього-на-всього оманою, помилкою вчених" [*Кандинский В.* О понимании искусства // Знамя. – 1999. – № 2. – С. 114].

Багато подорожуючи, мешкаючи у різних країнах Європи, він був проміжною ланкою між західним та російським авангардом. В. Кандинський відкрив дорогу до абстрактного мистецтва. Таким чином, він був дуже важливим для людей свого покоління, але й для тих, хто прийшов потім.

В. Кандинський творив у той час, коли формувалися такі художники, як М. Ларіонов, Н. Гончарова, основоположник супрематизму К. Малевич. До того, як стати модерністами, вони отримували натхнення в таких митців, як Н. Реріх і І. Білібін.

Василь Кандинський – одна з найшанованіших фігур у культурі модернізму. Людина високої духовності – поет, музикант, художник, знавець історії мистецтва і літератури – він ніколи не поривав з класичною традицією, але вів невтомні пошуки нових засобів спілкування митця з навколишнім світом. Починаючи як символіст, а згодом як експресіоніст, у 1910 р. В. Кандинський остаточно облишив предметне мистецтво. Його теорія абстракції – це не тільки результат наукових досліджень, а й філософія спіритуалізму. Фарби, лінії, кольори, на думку художника, є знаками космосу. Приведені в рух талантом митця, вони, як клавіші, вдаряють по струнах людської душі. Крім підготовки і публікації численних теоретичних трактатів, він багато працював як професор і педагог у різних художніх закладах Німеччини, Росії, Франції.

Л. П. Саракун, асп., НУХТ, Київ
sarakyn@ rambler. Ru

АРХІТЕКТОНІКА ТА ДИНАМІЗМ СОЦІОКУЛЬТУНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ

Суспільство постає як специфічна самодостатня соціокультурна система, яка виникає і змінюється завдяки взаємодії людей у повсякденному життєсвіті. Функції та структура цієї системи забезпечують збалансоване задоволення суперечливих партикулярних потреб, цінностей, інтересів людей, які належать до цієї системи [*Ахиезер А. С.* Архаизация в российском обществе как методологическая проблема // Общественные науки и современность. – 2001. – № 2. – С. 89–100]. Якщо культура задає певну програму життя людей, яка закріплюється в накопиченому соціально-історичному досвіді, то суспільство (як єдність культури і соціальності) породжує певні моделі суспільної взаємодії. Концепт соціокультурного простору, який вводиться П. Штомпкою [*Штомпка П.* Социология социальных изменений. – М., 1996. – С. 26–27], взаємодоповнююча цілісність "індивід – культура – суспільство". У понятті "соціокультурний простір" культуру та суспільство необхідно розглядати як різні взаємопов'язані фактори однієї реальності, які доповнюють один одного.

Означений простір – це важливий аспект формування моделі світу, що володіє характеристиками протяжності й структурності, співіснування і взаємодії, координації елементів культури та смислової наповнюваності структурної організації. Аналіз численних публікацій, присвячених дослідженню соціокультурного простору свідчить, що єдиного підходу до його розуміння не існує. Дослідники пояснюють це поліфункціональністю, багатомірністю і варіативністю дійсності та культури соціуму.

Категорія "соціокультурний простір" постає перед нами як зв'язка понять, що перетворює її в універсальну філософську категорію. Даний простір включає в себе економічний, політичний, педагогічний, фізичний, туристичний і т. п. простори. Він не існує без індивідів, оскільки со-

ціальні відносини виникають у результаті взаємодії індивідів і їх груп. Соціокультурний простір – це царина, в якій постійно перебуває людина та здійснює своє буття, визначає межі своєї активності й можливостей. Культурна компонента цього простору презентована світоглядними настановами, знаннями, нормами, цінностями, цілями, взірцями дії й поведінки, а також способами, формами та правилами самоорганізації та взаємодії людей, які утворюють певну спільність. Соціальна компонента – це сукупність відносин людей (економічних, соціальних, політичних, правових тощо), які реалізуються ними у взаємозв'язках і взаємодії в межах відповідної спільності. Головне призначення соціокультурного простору – забезпечити відтворення спільності, яка є його носієм, як цілісної соціокультурної системи. Це завдання реалізується через функції накопичення, систематизації і трансляції певного досвіду суспільної життєдіяльності та актуалізація, збагачення накопиченого досвіду.

У межах соціокультурного простору інтенсивність динамізму відчувається не лише через видозміну соціальної й культурної компоненти, а й через спроби імплементації інновацій в його царині. У теоретико-методологічних і дисциплінарних розвідках науковці по-різному ставили питання, акцентуючи увагу на аспектах зміни соціокультурного простору в залежності від мети дослідження. Представники соціально філософської думки дійшли висновку, що зміна соціокультурного простору супроводжується появою нових смислів, які віддзеркалюють багатоманітну ситуативність людського життя та змістовність їх життєдіяльності з залежними від них соціальними конструктами та явищами. Останні самі по собі стають безпосереднім результатом інтерсуб'єктивних та інтергрупових соціокультурних дій, вони направляють та врегульовують співвідповідні з ними реакції, вчинки, соціально значущу поведінку загалом. Характерні риси, притаманні певному соціокультурному простору, інтегруються разом з співвідносними ситуативними контекстами й типовими реакціями на відносно усталені ситуації. Таким чином, соціокультурний простір є динамічною багатомірною системою, укоріненою в практику структур повсякденності суспільної життєдіяльності. Він у поєднанні зі своїми соціонормативними приписами та конвенціями, усталеними стратегіями, горизонтами цінностей та сподівань утворює смислове поле модернізації. Динаміка соціокультурного простору полягає не просто у грі смислів, а й у складному діалозі смислів тут-і-тепер. Зіткана з відносно усталених смислових конфігурацій та певних способів трактування (реагування, оцінювання, категоризації, витлумачення світу та суспільної взаємодії) картина світу (світообраз) стає необхідною передумовою протяжності соціокультурного простору на рівні структур повсякденності. Означений простір може бути замкненою підсистемою людства, розпливчастою і нечіткою. Він характеризується плюралістичністю, децентрацією і фрагментарністю, а його осмислення – це постійний пошук нових смислів і принципів його устрою [*Колинько И. В.* Социокультурное пространство как концептуальное и категориальное понятие современных общественных наук // Весник МГУКИ. – 2007. – Вып. 2. – С. 63–65].

Соціокультурний простір України багатовимірний і не піддається уніфікації. Процес реформування і модернізації суспільства здійснив суттєвий вплив на стан і перспективи розвитку культури. Одні сфери розпалися, інші позбулися державної підтримки й повинні були "виживати" самостійно, треті набули новий статус і пріоритети. У результаті в країні немає єдиного культурного простору й загального ідейного універсуму. Як зазначають науковці, соціокультурний український простір є досить фрагментарним. Це пов'язано з певними процесами, що виникли після проголошення незалежності України: по-перше, відбувся перегляд, переосмислення та переоцінка донедавна панівних поглядів, орієнтирів, настанов поведінки; по-друге, відбувається повернення традиційних цінностей національної культури, відтворення релігійних і національних форм світосприйняття; по-третє, здійснюється проникнення й адаптація на національному ґрунті нової системи цінностей, характерних духовно-культурному життю західної цивілізації.

Зіткнення цих різновекторних культуротворчих потоків призводить до своєрідного руйнівного вибуху у свідомості як на рівні окремої людини, так і на рівні суспільства, кризи національної ідентичності, втрати почуття історичної перспективи й зниження рівня самооцінки нації.

В. Ю. Свищо, асп., НПУ ім. М. П. Драгоманова, Київ
sv.vica@rambler.ru

Д. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСЬКИЙ: ФІЛОСОФСЬКИЙ КОНТЕКСТ "РІГВЕДИ"

Д. Овсянико-Куликовський (1853–1920) – видатний представник української культурологічної та історичної науки. Творчий шлях ученого охоплює майже півстоліття. Постать вченого багатогранна. В кожній галузі своїх досліджень він залишив вагомий внесок, поклав початок та сприяв розвитку нових наукових напрямків, які розробляються і в наші часи.

Плідно працюючи в галузі психології, Д. Овсянико-Куликовський приділяє значну увагу індологічним дослідженням і проявляє себе як сходознавець та знавець стародавньої індійської культури. У харківський період діяльності вчений видав кілька робіт з ведаїстики: "Ведійські етюди: Індра-ваквакаршані", "Ведійські етюди: Сини Адіті" (1891 і 1892 рр.), "Релігія індійців в епоху Вед" (1892 р.) та інші. Але "Рігведа" була для нього не лише прекрасною пам'яткою, а й твором, що викликав "психологічний" внутрішній інтерес. Свої знання та надбання Д. Овсянико-Куликовський прагнув передати харківським студентам. Серед його курсів були санскрит, ведійська, авестійська та давньоіранська мови, історія релігії і культури давніх індійців та іранців, історія індійської літератури. Це була основа для подальших лінгвістичних, літературознавчих пошуків Д. Овсянико-Куликовського. Поступово вчений повертається від індологічної тематики до проблем російського мовознавства.

Вивчаючи стародавньо-індійський період релігії і міфології індійців (ведаізм), Д. Овсянико-Куликовського цікавили питання, пов'язані з розвитком індоєвропейських мов і санскриту, також як і питання щодо релігійного вірування, культу та міфології. Д. Овсянико-Куликовський намагався проаналізувати старовинні гімни "Рігведи", що відносились до бога Соми, із соціально-психологічної точки зору, вважаючи, що мова є найкращим відображенням первинного мислення та свідомості. У його магістерській дисертації (яку він успішно захистив і став магістром порівняльного мовознавства й санскриту) була здійснена спроба простежити за допомогою мовознавства зв'язок (еволюцію) між "культом" мови (співу), п'янливого напою та вогню на ранніх ступенях розвитку суспільства. "Вакхічні культи" – це культ Діоніса у греків, Наота – у іранців та Сома у індійців. Сома у стародавніх індійців вшановувався не тільки як Бог. Таку назву мав і п'янкий напій, який виливався під час жертвопринесення. Тоді зрозумілим стає зв'язок між Сома – п'янким напоєм та співом, що супроводжував ритуали.

На сьогоднішній день відомим є той факт, що Д. Овсянико-Куликовський був другим у Російській імперії (після М. Крушевського, 1879), хто повністю переклав гімн Х. 129, і третім (після К. Коссовича, 1854 р. і М. Крушевського, 1879 р.), хто звернувся до перекладу гімнів "Рігведи". Проте він був першим, хто не тільки переклав гімн, а і спробував його проаналізувати, ввівши його в певний історико-філософський контекст. Вчений наводить 129-й гімн без назви і цим самим наближує його сприйняття до контексту ведійської традиції і тієї тенденції у світовій індології, яка прагне подолати орієнталістську спадщину. Д. Овсянико-Куликовський спрямовує свою увагу на порівняння ведійського гімну з давньогрецькими і давньосемітськими космогонічними уявленнями.

129 гімн Х мандали – найвідоміший із космогонічного циклу "Рігведи". Зазвичай він привертає увагу тих істориків індійської філософії, релігієзнавців та філологів, які звертаються до ведійської доби. Більшість дослідників індійської філософії вважають 129-й гімн неймовірно цікавим та важливим. Гімн Х. 129 Рігведи залишається надзвичайно популярним (не дивлячись на те, що деякі вчені відносять усі гімни "Рігведи" до передфілософії чи несправедливо занижують значення та вплив "Рігведи" на подальший розвиток індійської філософської думки): періодично виходять не тільки передруки його попередніх перекладів, а і з'являються нові; зміст гімну не перестає ставати предметом нових дослідницьких і філософських публікацій. Саме цьому гімну найбільшу увагу приділяв Д. Овсянико-Куликовський, відносячи його до філософських текстів. Такий підхід продовжує залишатися в сучасній індології, хоча деякими вченими підтримується дещо інша тенденція – відносити гімн до релігійних текстів літературного призначення з філософськи значущим змістом.

Автор книги "Рецепція індійської філософії в Україні. Лінія Вед: Монографія" – Ю. Завгородній у своїй праці стверджує: "позицію Д. Овсянико-Куликовського – вважати 129 гімн філософським – ми не поділяє-

мо. Водночас, з огляду на дослідження історії та специфіки рецепції індійської думки в Україні, нам цікава й важлива вся аргументація українського вченого, пов'язана з перекладом і аналізом важливого гімну X. 129" [*Завгородній Ю. Ю.* Рецепція індійської філософії в Україні. Лінія Вед (1840–1930 рр.) : монографія. – К. : Інститут філософії імені Г. С. Сковороди НАН України, 2013. – С. 112].

Стаття Д. Овсянико-Куликовського "Зачатки філософської свідомості у давній Індії", говорить нам про той факт, що Д. Овсянико-Куликовський не тільки визнавав наявність індійської філософії, а і високо її оцінював. Вчений не сприймав європоцентричних поглядів Гегеля на індійську філософію, які фактично заперечували існування філософії Сходу.

Під впливом наукових поглядів Потебні відбувається поступова трансформація досліджень Д. Овсянико-Куликовського, але він не зовсім відмовляється від індологічних досліджень і продовжує себе проявляти як сходознавець та знавець стародавньої індійської культури. Таким чином, вчений поступово повертається від індологічної тематики до проблем російського мовознавства.

На початку XX ст. Д. Овсянико-Куликовський цілком присвятив себе теоретичній лінгвістиці. Так підсумовує науковий період своєї творчості кінця XIX – початку XX століття вчений-енциклопедист Д. Овсянико-Куликовський: "Дуже стало мені у нагоді моє колишнє вивчення релігії, міфу, давніх культур Сходу. Виникали питання психологічних взаємозалежностей мови та світу природи, сутності та всесвітньо-історичного значення релігії. Виникало і питання психології національності, розробку якого мені вдалося розпочати значно пізніше (1905–1907 гг.)" [*Овсянико-Куликовский Д. Н.* Литературно-критические работы : в 2 т. Т. 2. – М. : Худож. лит., 1989. – Т. 2. – С. 340].

В. В. Семикрас, канд. філос. наук, асист., КНУТШ, Київ
semvv@ukr.net

ДОСЛІДЖЕННЯ ДЕРЖАВИ, ПРАВА ТА ЇХ СПІВВІДНОШЕННЯ У ФІЛОСОФСЬКО-ПРАВОВІЙ КОНЦЕПЦІЇ БОГДАНА КІСТЯКІВСЬКОГО

Проблеми, які Богдан Кістяківський піднімає у своїх філософсько-правових вченнях зумовлюють актуальність дослідження його наукового доробку. В першу чергу до цих проблем відносяться ті, що пов'язані з утворенням правової соціально-справедливої держави – це стосується становища людини в державній структурі, її свобода, права, моральні цінності та соціальні гарантії. В центрі уваги Б. Кістяківського завжди була ідея захисту індивідуальних прав і свобод. Ця ідея протиставлялась владній автократії, яка панувала довгий час на території України та Росії. Науковець вважав, що лише збагативши свої уявлення про право можна змінити власне ставлення до особистості громадянина, його прав, свобод, та гідності.

Підхід до побудови концепції досконалої держави у Б. Кістяківського ґрунтується на методології, яку використовував М. Вебера. В її основу покладався ідіографічний метод і розроблена Г. Ріккертом теорія вартостей. Така методологія передбачає створення моделі певного культурного явища, яке за своїм змістом може бути віднесене до рангу утопії, бо характеризується певним рівнем відірваності від дійсності. Проте, головна задумка цієї методологічної настанови полягає у співставленні отриманої моделі з емпіричними фактами. Таким чином, абстрактно виражені в ідеальній конструкції процеси чи зв'язки дійсності можна порівняти з їх ідеальним образом. М. Вебер називає цей ідеальний образ "ідеальним типом". Така процедура має чітко прагматичний характер.

Ідейним типом держави, вищою формою державності, як втілення соціальної справедливості, Б. Кістяківський вважає соціалістину державу з наданням їй етичної спрямованості з опертям на моральний імператив І. Канта з визнанням того, що встановлений на основі етичної волі закон повинен мати всезагальну значущість як принцип справедливості соціального життя з визнанням цінності людської особистості приорітетною основою усіх суспільних вартостей.

У своїх філософсько-правових роботах Б. Кістяківський зазначає, що феномен права необхідно розглядати як цілісне явище, тобто і як сукупність норм, і як сукупність правових стосунків, враховуючи, що порядок, який характерний для суспільного життя, не є тим порядком, який виражений у правових нормах.

Основою для розуміння сутності та призначення правової держави у Б. Кістяківського виступає людина як особистість. Він розглядає людину у площині її соціокультурного виміру, де, на наш погляд, людина постає носієм певних культурних ідеалів та цінностей, яка керується "вищими цілями". Сутність держави він вбачає у "обстоюванні солідарних інтересів людей", спрямованості на загальне добро, а її призначення полягає у задоволені "потреб всього народу".

Етизація соціалістичної теорії привела Б. Кістяківського до відповідного бачення соціального ідеалу і призначення держави, яка має забезпечувати не тільки інтереси робітничого класу, але і гідне життя кожної особистості, базуватися на принципах верховенства права і підзаконності державної влади; конституційного розподілу та обмеження влади; обов'язкового народного представництва; визнання автономності, гідності і невід'ємних прав особи, політичної, економічної, соціальної, національної рівності усіх членів суспільства.

У соціально-політичних поглядах Кістяківського поєднані важливі елементи лібералізму та теорії соціалізму. Однак він розійшовся з лібералізмом у розумінні принципових для його концепції понять рівності, приватної власності та справедливості. В соціал-демократичній ідеології, зокрема в її марксистському варіанті для нього були неприйнятними пріоритет класових інтересів щодо прав особи та її національної ідентичності, принцип диктатури пролетаріату як форми централізованої політичної влади.

Науковий підхід М. Драгоманова до облаштування суспільства, що базується на принципах конституціоналізму, федералізму та індивідуальних свобод, знайшов належне застосування в концепції держави етичного соціалізму Б. Кістяківського. Така держава має базуватися на погляд мислителя, на принципах, що випливають із категоричного імперативу І. Канта. Принципом взаємин суспільства та особи в державі передовсім має бути індивідуалізм.

Ідеологічну позицію Б. Кістяківського можна визначити як приналежність до соціалістично-федералістичного руху, який, згідно з І.Франком, був альтернативою соціал-демократії. На відміну від соціал-демократії, яка спирала свою політичну програму на економічну монополію держави, федералістська позиція передбачала не декларовану економічну рівність та справедливість, а децентралізацію як соціально-економічного, так і культурно-національного життя. Федералізм, за Кістяківським, єдиний реальний спосіб збереження та розвитку української суспільності за умов тодішньої російської держави. Широка автономія країв, згідно з поглядами Кістяківського та Драгоманова, стане основою економічної організації народних мас через різноманітні форми кооперативного руху.

В. В. Співак, канд. філос. наук, ЧЮК ДПСУ, Чернігів
Vova3006@ukr.net

ПРОПОВІДЬ ЯК ДЖЕРЕЛО ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОРАЛЬНО-ЕТИЧНОЇ ДУМКИ XVII ст.

Насьогодні існує чимало історичних та філософських розвідок, що намагаються відтворити світоглядний портрет "людини бароко" – особи зі "збуреною душею" із відповідним "набором" уявлень про духовно-моральний світ людини, і стратегій щоденної поведінки в суспільстві.

Подібна реконструкція завжди порушує проблему вибору джерел, які мають бути досить репрезентативними аби висновки зроблені на їх основі володіли достатнім ступенем валідності, що особливо важко вирішується в умовах в яких знаходиться дослідник вітчизняної філософської думки XVII ст. Адже вивчення філософії цієї епохи в умовах дефіциту джерел доводиться робити здебільшого не на основі спеціальних філософських трактатів, а на ґрунті так званих "допоміжних джерел".

У розпорядженні сучасних дослідників є досить широке коло історичних, богословських і філософських джерел, що дозволяють відтворити морально-етичну складову буденної свідомості тогочасного індивіда та філософські уявлення про сутність, місце та належні норми поведінки людини в соціальному світі. Історичні джерела та їх співставлення із філософськими до певної міри дозволяють виявити вплив офіційних (релігійних та академічних) уявлень про належне на побутові стратегії щоденної поведінки, але зворотній зв'язок впливу специфічних "реалій життя" (культурних, економічних, політичних, соціальних, сприйняття

належної поведінки на рівні "здорового глузду") на офіційне морально-етичне вчення на підставі специфічно філософських джерел як правило встановити досить важко (оскільки часто там вони фіксуються лише фрагментарно, або й взагалі не фіксуються). А саме дані впливи на нашу думку служили одним із основних джерел поступового раціоналізації морального вчення Церковних мислителів (або висловлюючись мовою богослов'я – поступового розкриття моральної складової Святого Письма), адже їх відповіді на "земні проблеми", що у повсякденному житті вирішувалися паствою здебільшого за допомоги "здорового глузду" (хоча й релігійну складову тут не слід нівелювати) потребували такого ж "раціонального" обґрунтування. Тут при нагоді можуть стати такі "не специфічно" філософські джерела як трактати з морального (прикладного) богослов'я та особливо церковна проповідь.

Автори цих джерел як правило є носіями "елітарних" богословських та академічних етичних знань, проте при створенні своєї "продукції" були змушені "узгоджувати її зміст з смаками та уявленнями кінцевого споживача" – простих священників, студентів колегій та пастви яка складалася з пересічних і не дуже (в плані освіти) мирян. Проповідь є полем діалогу між мирянами та Церквою у якому їх голос чути не гірше за голос проповідника [*Довга Л.* Система цінностей в українській культурі XVII століття. – К., 2012. – С. 48]. Зважаючи на природну єдність (гомогенність) українського культурного простору епохи бароко у якому часто неможливо відділити сакральне від профанного, філософське від релігійного, сферу віри від сфери розуму – церковну проповідь не можна розглядати як текст виключно релігійний, оскільки в ній присутня потужна раціональна морально-етична складова. Тож проповідь є основним джерелом для висвітлення особливостей тогочасного взаємовпливу богословського та філософського знання (що на той час складалося із синтезу різних, інколи доволі суперечливих щодо одна до одної традицій) і широкого кола суспільних практик.

Тут доречним буде звернути увагу на переважні підходи до тлумачення сутності зв'язку релігії (світогляду, що спирається на віру) із раціональним світосприйняттям. Прогресистський підхід всі раціональні тенденції сприймає як ознаки вдосконалення, а релігійне забарвлення розглядається як ознака "відсталості" вітчизняної філософської думки. Проте дана теза часто не враховує контексту у якому розвивалася не тільки українська але й загальноєвропейська філософська та особливо морально-етична думка тієї епохи. Адже, стосунки взаємної залежності релігії та філософії пронизують всю інтелектуальну історію середньовічної та ранньомодерної доби [*Йосипенко С. Л.* До витоків української модерності : Українська ранньомодерна духовна культура в європейському контексті. – К. : Український Центр духовної культури, 2008. – С. 49, 113].

Зворотнім боком медалі є трактування подібної раціоналізації та звернення до насущних проблем земного життя як прояву профанізації сакрального або секуляризації мислення, що супроводжується втратою

духовності чи відходу від "правильної до неправильної" духовності. Проте, саме звернення Церковної етики до земної проблематики, що за висловом Ж. Ле Гоффа сигналізує поворот культури "з Небес на землю" (який стався ще наприкінці європейського Середньовіччя) може (і нам здається цей підхід більш доречним) трактуватися як прояв "релігійно-раціонального осмислення" земного життя або "християнського завоювання світу", але не як профанізації сакрального і тим більше не секуляризацію мислення.

О. В. Соколіна

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА МОВА: БІЛЯ ВИТОКІВ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ

У процесі становлення державності кожного народу важливою і актуальною стає проблема мови. Д. Аліг'єрі у своєму трактаті "Про народне красномовство" мабуть одним з перших звернув особливу увагу на проблему мови. Справа у тому, що Данте був громадянином країни-імперії, де кожен з народів використовував свою мову, проте спільною для всіх була латина. І Данте відходить від латини на користь італійської ("провінційної") мови: "… заявляємо, що блискуча італійська мова личить стільки ж прозаїчним, скільки і віршованим творам" [*Данте Алигьери.* О народном красноречии. Книга 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dante.velchel.ru/index.php?cnt=13&sub=1].

Під літературною мовою ми розуміємо оброблену форму загальнонародної мови, яка обслуговує і в усній і в письмовій формі усі сфери культурного і суспільного життя народу. Літературна мова є державною мовою, мовою освіти, науки, мистецтва, засобів масової інформації і т.д.

Ф. де Соссюр так визначає літературну мову: "Під "літературною мовою" ми розуміємо не тільки мову літератури, але, в більш загальному сенсі, будь-яку оброблену мову, державну чи ні, що обслуговує увесь суспільний колектив в цілому" [*Соссюр Ф. де*. Труды по языкознанию. – М. : Прогресс, 1977. – С. 231].

Дослідники І. Білодід, Г. Їжакевич і З. Франко перехідний період, тобто період переходу на єдину загальнонаціональну літературну мову, пов'язують з низкою факторів суспільного характеру і передусім з потребою вираження в писемності як форми вияву соціальної та національної самосвідомості народу, її національної консолідації – своєї єдиної для всієї нації мови. "Якщо в російській мові цей період припадає на XVIII і початок XIX ст., а саме на відтінок часу від М. Ломоносова до О. Пушкіна, то в українській мові він дещо пізніший в часі і менш об'ємний. В основному – це кінець XVIII і початок XIX ст., тобто період від І. Котляревського до Т. Шевченка, а в білоруській мові він поширюється на ціле XIX ст." [*Білодід І.* Співвідношення стилів української літературної мови в порівнянні з іншими східнослов'янськими в період творення

національних літературних мов (доповідь рад. делегації V міжнар. з'їзд славістів (Софія, вересень 1963 р.) / І. Білодід, Г. Їжакевич, З. Франко. – К. : Вид. Акад. наук Укр. РСР. – 1963. – С. 4].

І. Котляревський по праву вважається першим серед українських письменників, хто почав писати живою народною українською мовою, продемонструвавши на прикладі своїх творів її самобутність, глибину, пластичність, художню функціональність. Своєю творчістю він утверджував українську мову як мову української національної літератури, остаточно вивільнивши її від церковнослов'янської, недоступної для широкої читацької маси мови. Поява "Енеїди" була явищем винятково важливим для української літератури.

Д. Чижевський про це пише так: "Котляревський ніби хоче подати в своїй поемі повний лексикон української мови свого часу. Немає сумніву, що він, уживаючи всі ці слова, не думав про якусь норму української мови: бо є серед них численні місцеві слова (діалектизми) та ще численніші слова з мови певних груп – "жаргонові" слова" [*Чижевський Д.* Історія української літератури. – К. : ВЦ "Академія", 2008. – С. 367. – (Альма-Матер)].

Однак бурлескний жанр "Енеїди" все ж не міг стати явищем, яке можна було б покласти в основу майбутньої словесності українського народу. Саме поява в українській літературі Т. Шевченка знаменувало собою новий історичний етап в її розвитку, і як наслідок новий етап в історії самого українського народу.

В основі мови Т. Шевченка лежить народна українська мова (розмовно-побутова та фольклорно-пісенна), яку поетові вдалося піднести на рівень літературної мови. Але, крім цього, Т. Шевченко у своїй творчості звертається і до церковнослов'янських слів, і до іноземних. На відміну від І. Котляревського, в мові Т. Шевченка вперше простежуються вже певні норми української літературної мови.

Таким чином, перші кроки, як бачимо на прикладі української літератури, обов'язково обумовлені фольклорними традиціями. Перші кроки – кроки ідентичності, злиття. Як справедливо зауважує Г.-Г. Гадамер у своїй статті "Батьківщина і мова", "… у рідній мові струменить уся близькість до свого, у ній – звичаї, традиції і знайомий світ" [*Гадамер Г.-Г.* Батьківщина і мова // Герменевтика і поетика : Вибрані твори. – К. : Юніверс, 2001. – С. 188]. Мова формує наш розум і духовність. Фольклор, художня література, театр, пісня, втілені у словесній формі, розкривають перед людиною світ краси. У живому мовленні кожна мова виконує, в основному, функцію спілкування, у художньому творі вона служить засобом образного відтворення дійсності. Це теж своєрідний акт спілкування майстра слова з читачем або слухачем.

Отже, проблема розвитку національної мови – це проблема літератури та фольклору. Жоден літератор не створює художню мову, він знаходить її в народнопоетичній свідомості. І відповідно, література є ніщо інше, як мова фольклорна у своїй першооснові, на яку нашарувалися окремі індивідуальні пласти.

С. В. Солодка-Красота, студ., КНУТШ, Київ
Sveta_solodka@ukr.net

СОЦІАЛЬНА САМООРГАНІЗАЦІЯ В МЕГАПОЛІСІ (СИНЕРГЕТИЧНА ПАРАДИГМА)

Стрімке входження людства в нову історичну епоху проходить в умовах зростаючого ускладнення взаємовідношень в системі координат: людина – спільнота – місто. Задля максимально наближеного розуміння реальності в революційному світлі подій, що відбуваються по всьому світу, перед науковцями постає мета розглянути питання: яке місце в мегаполісі займає соціальна самоорганізація? та в який момент така самоорганізація почала відігравати домінантну роль в житті людства? – дослідження цих питань і обумовлюють актуальність даної роботи.

Опиняючись в мегаполісі людина стає беззахисною та відкритою перед всіма формами зовнішніх впливів, вона відчуває сильне навантаження на свої "фізіологічні регулятори та адаптаційні механізми" [*Князева Е. Н.* Законы эволюции и самоорганизации сложных систем / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. – М., 1994], переходить в стан нестійкого буття і шукає захист для власного життя в індивідуальному та вузькогруповому відокремленні. Суб'єкт розпочинає підсвідомий пошук механізмів врегулювання внутрішньої непокори режиму та вихід з некомфортного для власної самореалізації середовища.

Сучасне насадження "універсальних" ідей людству (без будь-якої персональної вибірки на індивідуальні особливості (досвід, внутрішні інтенції, психологічні, фізіологічні, генетичні та ін.)), не дозволяють людству мислити та жити власно обираючи шлях в майбутнє, замінюючи цей шлях шаблонним устроєм світогляду. В момент апофеозу нетерпіння спостерігаємо "великий вибух", що зупиняє сталу формулу штучно – правильного світу і розвертає власний вектор світосприйняття та дії в іншу сторону, в сторону соціальної самоорганізації. Людина починає пропускати, через власний життєвий емпіричний фільтр приписані, псевдо легітимні закони і створює власну систему цінностей.

В якості альтернативи системної моделі, відомий соціолог, науковець Петро Штомпка виокремлює морфогенетичний образ суспільства, який став модифікуючим поштовхом по відношенню до концепцій соціальних змін. Дихотомія статики та динаміки втрачає сенс, в рамках такого підходу, так як основною ідеєю стає всепроникаюча динамічність соціальної реальності (процесуальність суспільства, процесуальність структур) і при цьому група чи організація розглядається не як об'єкт, а скоріш як визначена польова структура (ідея соціального поля) [*Бевзенко Л. Д.* Социальная самоорганизация. Синергетическая парадигма: возможности социальных интерпретаций [Электронный ресурс]. – К. : Институт социологии НАН Украины, 2002. – 437 с. – Режим доступа: http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/Bevzenko/Chater-3.html].

Кризи, дезорганізації і навіть хаос, які в рамках класичної парадигми визнавались як антиподи порядку, сьогодні розглядаються як умови виходу системи на новий, більш високий рівень розвитку.

Ми можемо, наприклад, пригадати останні революції події, що прокотились по всьому світові за останні десятиліття. В такому режимі суспільство не може бути стабільним, а розглядається як безперервний процес, структурований потік подій, що всліпу намагається відшукати істині шляхи виходу з патової ситуації.

Говорячи про самоорганізацію неможливо не зауважити, що самоорганізація, опираючись на фундаментальні природні взаємодії, не може виконувати функцію рушійної сили розвитку матерії без участі інформації, з якою вона тісно пов'язана [*Ровинский Р. Е.* Самоорганизация как фактор направленного развития // Вопр. филос. – 1991. – № 1. – С. 76].

Отож, віртуальне спілкування/життя та інформаційні технології поневолі змушують людей абстрагуватись, що дає, з однієї сторони, блага в полегшенні освоєння світу, а з іншої, об'єднує психологічне поле спілкування людей, найяскравіше цей процес виражений в мегаполісі, де заміщуючи явище символом, на абстрактному рівні ми потрапляємо в простір теоретизації оточуючого світу, все далі і далі віддаляючись від реальності конкретного індивіда.

В такому випадку суспільство не може бути стабільним, а розглядається як безперервний процес, структурований потік подій.

Отож, підсумовуючи вище сказане, можна зазначити, що стрімка розгортаюча панорама соціальних процесів в житті нашої держави та інших країн, які переживають кризу, також усвідомлюючи той факт, що світова спільнота понурена в стан нестійкої рівноваги говорить про актуальність аналізу вже розпочатого процесу формування теорії соціальної самоорганізації. На нашу думку, подальше дослідження цього питання не лише поглибить знання про самоорганізацію соціального життя в місті, проте і дасть можливість визначити підходи до врегулювання складних соціальних практик, що утворились в сучасному суспільстві.

С. В. Сторожук, канд. філос. наук, доц., НУБіПУ, Київ
sveta0101@ukr.net

МІСЦЕ ХАРКІВСЬКОГО ЕТНОГРАФІЧНОГО ГУРТКА В ПРОЦЕСІ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ XIX ст.

В силу політичних і соціокультурних невдач старшинсько-дворянської верстви, яка так і не змогла піднятися до рівня побудови власної держави, на початку XIX ст. на соціокультурну арену виходить нова суспільна група – інтелігенція. Цілком очевидно (в силу соціально-економічних та політичних трансформацій), що вона формується переважно з міщанського стану, частково дрібної шляхти, козаків та селян й, тим самим починає охоплювати практично всі прошарки населення. Їх цiліс-

ність, на думку І. Крип'якевича, забезпечує вища освіта, розвиток якої в цей час пов'язаний насамперед, із заснуванням Харківського університету (1805 р.), який знаменував формування академічного етапу національного відродження.

Інтелігенція, що репрезентувала цей етап розвитку національної свідомості, "не відкидала давніх політичних і культурних традицій, але вважала їх недостатніми для своєї епохи і шукала нових шляхів" [*Салтовський О.* Концепції української державності в історії вітчизняної політичної думки (від витоків до початку XX століття). – К., 2002. – С. 261]. Це, на думку І. Лисяка-Рудницького, пов'язано з географічними змінами національного відродження. Харків – головне місто Слобідської України, яке знаходиться за межами території колишньої Гетьманщини, а відтак вільне від ідеологічних настанов козацько-дворянської старшини.

Провідне місце у формуванні української протонаціональної свідомості в цей час належить харківському гуртку вчених та літераторів. Його представники, які під безпосереднім впливом робіт Й. Шада (та німецького романтизму), почали проводити історичні, фольклорні та мовні дослідження, а також започаткували українську мову до літературного вживання. Головна ідея цього покоління – політичні і культурні стремління оперти на народ, народну масу. В цьому контексті показовим є зауваження І. Крип'якевича, який підкреслює, що не був цей "погляд цілком новий: вже в минулих часах, за селянських повстань, на Січі, в гайдамаччині сильно пробивалося переконання, що влада повинна належати не до панства-старшини, а до черні… Нова інтелігенція, що не була вже зв'язана з дворянством, а часто походила з соціальних низів, прийняла такі гасла до своєї програми. Прийняла їх тим більше, що такі самі погляди набули панівного значення на Заході, починаючи від великої революції, а також романтизм поставив народну масу в центр своїх зацікавлень [*Крип'якевич І.* Історія України. – Львів, 1990. – С. 261].

Оцінюючи значення етнографічних спрямувань харківських мислителів, Б. Ольхівський та О. Салтовський зазначають, що "мужицький" етнографізм був чи не єдиною альтернативою пасивного державництва, а тому став "єдиним порятунком національної ідеї, єдиним можливим виходом з ідеологічного сліпого кута" [*Салтовський О.* Концепції української державності в історії вітчизняної політичної думки (від витоків до початку XX століття)]. Харківський етнографічний гурток відкрив широкі шляхи для культурної творчості, шлях до вивчення життя мас до їх усвідомлення ("просвітянство"), для всього того, що творило нові підстави майбутнього відродження державної ідеї. При чому, формування української національної ідеї – месіанстського міфу про бездержавну, але демократичну селянську масу, тісно пов'язане з запереченням російської чи польської ідеї та права монарха на українську територію [*Гирич І.* Знакова стаття Омеляна Пріцака [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.i-hyrych.name/Hrushevsky/Pricak.html#Anchor21].

Звернення української інтелігенції до народу, не було випадковим, оскільки побудувати "нову Україну можна було лише на міті селянського

народу, бо масові кадри інтелігенції можна було вербувати лише у верствах, наближених до селян: сільських священиків, дрібних землевласників, міщан, заможних селян козацького походження тощо" [Там само]. Що стосується українських землевласників, то вони у більшості своїй були денаціоналізовані й зацікавити їх українською проблемою можна було лише економічною чи політичною силою. Остання з'явилася пізніше (на передодні Першої світової війни).

Як зазначає І. Крип'якевич, національне відродження спочатку мало виключно літературний та етнографічний характер, одночасно з ними ішли також історичні дослідження, "яким початок дали ще освічені дворяни" [*Крип'якевич І.* Історія України. – С. 263]. Цікаво, що тяглість історичної свідомості старої й новітньої України більш аргументовано обґрунтовує Д. Дорошенко. Як приклад, вчений згадує альманахи "Украинский Вестник" (1816 р.), "Молодик" (30–40-ві рр. ХІХ ст.), а також п'ятитомну "Исторія Малой Россіи", опубліковану з ініціативи М. Репніна.

Незважаючи на всі слабкості харківського етнографізму, зокрема, його культурницький аполітичний характер, все ж варто пам'ятати, що він відіграв надзвичайно важливу роль – заклав підвалини протонаціональної свідомості та сформував засади зовнішньої легітимації України. В даному контексті показовим є, наведене І. Крип'якевичем, зауваження зроблене у 1841 р. німецьким дослідником Й. Колем, який наполягав на тому, що українці – це "нація з власною мовою, культурою та історичною традицією. Поки що Україна роздерта поміж сусідами. Але матеріал для будови Української Держави лежить готовий: коли не сьогодні, то завтра з'явиться будівничий, що збудує з цих матеріалів велику і незалежну Українську Державу" [Там само. – С. 261].

О. В. Трохименко, асп., НПУ ім. М. П. Драгоманова, Київ
vvtformula@gmail.com

СМІХ ЯК ФОРМА КРИТИЧНОЇ ФІКСАЦІЇ В ТВОРЧОСТІ М. В. ГОГОЛЯ

Микола Васильович Гоголь є надзвичайно глибоким мислителем, який зміг показати, звідки необхідно починати людині йти до ідеалу, він змусив її сміятися і каятися. М. В. Гоголь є одним з найяскравіших представників самобутнього сміху, що постає як ціннісне свідчення моральної історії людства. М. В. Гоголь сміється над тим, що гідно висміювання загального, так як саме сміх, на думку мислителя, є найсильнішим засобом впливу на суспільство. М. В. Гоголь сміється насамперед над самим життям тих часів в її комічних, негативних і потворних проявах. Він сміється над усім повітовим містом в цілому, і над його окремими жителями, і звичайно ж, над соціальними пороками суспільства.

М. В. Гоголь, зображуючи людську зіпсованість, одягнув її покровом дурості, змусивши глядача (читача), таким чином, сміятися над нею і через висміювання виносити жахи безправності. Вважаючи, що в самому сміхові торжествує чеснота над пороком, М. В. Гоголь, звичайно ж,

вивів у всіх своїх творах тільки негативні типи, тільки порочних людей, внаслідок чого його твори відрізняються вражаючою єдністю дії, цілісності і простоти. Ось чому на закид у відсутність в його творах позитивних героїв, М. В. Гоголь каже: "Дивно, мені шкода, що ніхто не помітив чесного обличчя, що було в моїй п'єсі. Так, було одне чесне, благородне обличчя, що діяло в ній під час продовження її. Це чесне, благородне обличчя був – сміх" [*Гоголь Н.* Театральный разъезд после представления новой комедии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.ru/book/gogol_nikolay/teatralniy_razezd_posle_predstavleniya_novoy_komedii.html]. Таким чином, сміх, що очищує душу глядача, є, на думку М. В. Гоголя, чесним обличчям комедії.

У творах М. В. Гоголя ми можемо зустріти приклади шкільного гумору, але чи будемо ми вважати гумором з'єднання "веселості, що збуджується протиріччями життя з гірким жалем про ухилення людини від високого її призначення" [*Зелинский В.* Русская критическая литература о произведениях Н. В. Гоголя. – М. : Типо-литография В. Рихтер, 1903. – Ч. 3. – С. 228], тобто так званий "сміх крізь сльози"/

Сміх М. В. Гоголя над Підколісним – кращий приклад сміху над вульгарністю обмеженої людини. Абсолютно інший характер у Кочкарьова. Він поєднує в собі дві риси: діяльний темперамент і повне неробство, що випливає від порожнечі розуму і серця. Кочкарьов також смішний, як сваха, так само безтолково намагається клопотати, бігати, втручатися в чуже життя. Тому, сміх над Кочкарьовим – сміх над вульгарністю життєвої суєти.

Сміх завжди потребує певної суспільної групи, тобто він не може існувати одиноким, він потребує свого відлуння, але в той же час, сміх завжди замкнутий в певному колі. Сміх – явище виключно антропологічного і суспільного характеру. Там де є сміх, ми вправі шукати відоме соціальне підтвердження. Суспільство, що склалося історично, може сміятися над тим, що виходить за межі його рамок – над кожною ексцентричністю. Для суспільства смішним є все те, що не схоже на старе. І тому, в більшості випадків це буде поверховий сміх. Таким чином, сміху немає тільки там, де є тільки одне чисте людське Я, що замкнуте в самому собі, але як тільки це Я вступає в живі стосунки з суспільством, виникнення сміху при цьому є неминучим.

Як зазначає Р. Декарт "сміх, іноді супроводжуючий обурення, буває зазвичай штучним, удаваним. Коли ж цей сміх є природним, він, здається, пов'язаний з радістю, що походить від усвідомлення того, що зло, яким ми обурені, не може нам зашкодити. Сміх може бути і від несподіванки цього зла" [*Декарт Р.* Сочинения : в 2 т. Т. 1 / Сост., ред., вступ. ст. В. В. Соколова. – М. : Мысль, 1989. – С. 534. – (Филос. наследие, Т. 106)]. Тобто, виходить, що радість, яка викликана злом, супроводжується сміхом або насмішкою.

М. В. Гоголь не придумував ніяких вивертів у побудові драми, не складав смішного, а намагався підслухати і підглянути це смішне в самому житті суспільства. Саме тому, його твори удостоїлися найменування реальної і об'єктивної творчості [*Чернышевский Н. Г.* Очерки го-

голевского периода русской литературы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0210.shtml].

Іронія властива як самому М. В. Гоголю, так і його дійовим особам. Вона багата найрізноманітнішими відтінками і досягає в його творах надзвичайно дивовижної тонкості. Прикладом же такої тонкої іронії може бути розмова Чичикова з генералом Бетрищевим, якого Чичиков обманює вигаданою обіцянкою дядька і якого він змушує сміятися над дурним вигаданим дядьком, і генерал сміється, не чуючи навіть, що сміється він над самим собою. Артур Шопенгауер дав цілком влучне визначення іронії: "Якщо жарт ховається за серйозне, то виходить іронія: наприклад, коли ми з удаваною серйозністю вислуховуємо чужі думки, протилежні нашим, і робимо вигляд, що поділяємо їх, поки, нарешті, не з'ясовується, що наш співрозмовник не розуміє вже ні нас, ні себе" [*Шопенгауэр А.* По поводу теории смешного // Мир как воля и представление. Дополнения. / пер. с нем. Ю. И. Айхенвельд. – Минск : Харвест, 2005. – Гл. VIII. – С. 147].

Досить ефектним в сенсі великої кількості комізму є твір М.В. Гоголя, "Повість про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем", особливо, його кінцівка: обидва герої повісті від своєї тяжби абсолютно змінилися, посивіли, змарніли, але тим сильніше в них була ненависть один до одного. Те, що було смішного в них, відступило на задній план, і Іван Іванович та Іван Никифорович жили тепер тільки надією виграти в суді свою справу. Автор закінчує словами: "нудно на цьому світі, панове" [*Гоголь Н.В .* Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0060.shtml]. Тому, цей меланхолійний фінал не закреслює всього того, що було в повісті, але якщо після меланхолійного фіналу знову перечитати цей твір, то він вже перестане викликати сміх і навіюватиме найсумніші думки.

Сміх М. В. Гоголя є, насамперед, протестом проти брехні, вульгарності, протестом, далеким від того, щоб потурати пороку, але й повним сердечної участі до жертв цього пороку, від чого ще різкіше впадає в очі жахливе становище, коли немає лиходіїв, негідників, а життя так і сповнене і злодійством, і підлістю, і брехнею. Таким чином, ми можемо відмітити, що творчість М. В. Гоголя має дві властивості: з одного боку, вона носить в собі суспільну ідею, а з іншого – має комічну побудову.

Н. В. Шакун, канд. філос. наук, доц., ЧДІЕіУ, Чернігів
shakunn@meta.ua

НАЦІОНАЛЬНО-МЕНТАЛЬНИЙ ВИМІР УКРАЇНСЬКОЇ ФІЛОСОФІЇ

Однією з актуальних сучасних філософських тем є дослідження особливостей української філософії, як форми теоретичного світогляду і складової філософської культури України. Особливої ваги осмислення підстав вітчизняної філософії набуває в умовах глобалізації, коли нага-

льною постає потреба пошуку методології української культури, історії, філософії, а також вироблення таких стратегій та орієнтирів, які б спонукали український народ до самопізнання і самовизначення, сприяли ефективному державо- і націєтворенню.

Необхідність проникнення у відчуття та урахування тих соціокультурних і ментальних особливостей народу, котрі вирізняють його з-поміж інших народів світу, починає усвідомлювати все ширше коло сучасних мислителів. При цьому осягнення національної специфіки світосприйняття та світовідношення тісно пов'язане з аналізом питань ментальності, які у світовій філософській думці актуалізувались в середині XIX ст. Поняття "ментальність", вперше вжите і витлумачене американським філософом Р.Емерсоном у містичному плані, спочатку широкої популярності серед філософів не набуло. Однак, вже з другої половини XIX ст. в Європі відбувається справжній сплеск досліджень національного характеру як феномену культури, що спричинило появу "психології народів" (В. Вундт), вчення про архетипи (К. Юнг), феноменології (Е. Гуссерль), культурологічних концепцій (М. Вебер, Е. Трьольч та ін.), спеціальних досліджень феномену ментальності (Л. Февр, М. Блок).

В Україні з середини XIX ст.. також з'явилися численні студії вітчизняного світоглядно-смислового простору, намітились теоретико-методологічні підходи до аналізу феномену ментальності. Властиві національній культурі погляди на світобудівництво і життєбудівництво вивчали М. Максимович, М. Костомаров, В. Антонович, М. Драгоманов, О. Потебня, І. Франко, М. Грушевський, О. Кульчицький, М. Шлемкевич, Д. Чижевський та інші мислителі, які підкреслювали необхідність вивчення українського буття не крізь призму запозичених ідей зарубіжних філософів, а шляхом звернення до "свого" – власної культурної спадщини. Цілком в дусі загальноєвропейської соціокультурної ситуації XVIII–XIX ст., котра характеризувалася підвищенням інтересу до пізнання походження та специфіки становлення кожної нації, в Україні вже перша половина XIX ст. також позначилася злетом ідеї народності або, що те саме, національної ідеї. Зокрема, М. Максимович у вступі до своїх "Українських пісень", виданих у 1827 р. писав: "Настав, здається, той час, коли пізнають істинну ціну народности…" [*Максимович М. О.* Українські пісні / підгот. І. Попов. – К. : Вид-во АН УРСР, 1962. – С. 6]. В цій же роботі вперше робиться спроба охарактеризувати "дух народу", представити його в розвитку на основі систематизації структури сюжетів українських пісень, козацьких дум, легенд.

Твердження про те, що освоєння філософії має методологічно узгоджуватись з розумінням національної культури, в якій концентровано містяться світоглядні орієнтації та виробляється тлумачення їх смислів, належить Дмитру Чижевському. Вдаючись до глибинного аналізу змісту традиції, ментальності та природи національного характеру, філософ зазначає: "Кожна конкретна "філософія", себто певна окрема філософі-

чна система, є певне усвідомлення абсолютно цінних, неминущих елементів певної національної культури, наукового світогляду, мистецького стилю, певної позитивної релігійності тощо, є піднесенням цих коректних форм культури у сферу абсолютної правди" [*Чижевський Д.* Філософія і національність // Хроніка–2000. – 2000. – Вип. 37–38. – С. 606].

В радянські часи ментальність досліджували Ю. Афанасьєв, М. Бахтін, А. Гуревич, Ю. Лотман. В СРСР панувала марксистсько-ленінська філософія, що являла собою своєрідний симбіоз німецької (гегельяно-марксистської) та російської (більшовицько-ленінської) філософії. Щодо становища української філософії, то до 90-х років XX ст. в Україні переважала думка про існування "філософії на Україні" або "філософії в Україні", а термін "українська філософія" взагалі не вживався. Тим більше, не ставились питання про ментальний вимір тієї філософії. Ситуація змінилася зі здобуттям Україною незалежності, коли світ побачили ґрунтовні дослідження ментальности та етноментальності, "національного характеру", "духу народу" В. Бебіка, А. Бичко, І. Бичка, П. Гнатенка, В. Горського, Р. Додонова, О. Донченка, І. Єршової-Бабенко, С. Кримського, М. Поповича, В. Шевченка та ін.

Спираючись на вищевказані студії, підкреслимо, що під менталітетом розуміємо не просто спосіб мислення чи сукупність психологічних рис певної особи, групи, нації тощо, а властиву культурі кожного народу єдність переживань, почуттів, пізнавальних процесів, яка склалася на основі переважаючих у цій культурі традицій світовідношень та світосприйняття. Усвідомлення цінних, неминущих елементів певної національної культури якраз і забезпечує вивчення національної філософії, яка спирається на притаманну народові єдність світовідношень, переживань і осмислення світу та себе у світі, що і утворює його ментальність. Світоглядно-теоретичні аспекти української філософії як особливої форми духовно-практичного освоєння людиною світу тісно взаємопов'язані з вітчизняною свідомістю. Зумовлено це тим, що філософія розгортається не лише в загальнолюдському контексті, але і в їх ментально-специфічному, національно-особливому плані. Тому філософські стратегії орієнтовані як на загальнолюдські цінності, так і на національно-особливі, оскільки, як підкреслюють сучасні фахівці в царині філософії, "загальнолюдське формується, користуючись надбаннями різних національних культур і створюючи на їх ґрунті своє власне, специфічно-неповторне" [*Бичко А. К.* Національні аспекти філософської освіти в Україні // Філос. освіти. – 2005. – № 1. – С. 210].

Таким чином урахування національного культурного контексту дозволить автентично сприймати українську філософію, зумовлює вибір проблематики, спосіб вирішення світоглядних проблем тощо. Це надає філософії екзистенційного, буттєво орієнтованого характеру. Водночас, специфіка української філософії розкривається крізь призму основних ментальних принципів, які складають її культурно-національну основу.

До таких засадничих принципів відносимо екзистенційність, антропоцентризм, етноцентризм, автохтонність. Використання їх теоретико-методологічного, світоглядного потенціалу дозволить грунтовніше осмислити українське буття, осягнути досвід культури та історії України, зрозуміти умонастрої українського суспільства.

О. О. Шморгун, канд. філос. наук, доц.,
Центр гуманітарної освіти НАНУ, Київ
shmorgunoo@gmail.com

НАЦІОНАЛЬНО-МОБІЛІЗАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЕКЗИТСЕНЦІАЛІЗМУ ЯК ГОЛОВНА ПЕРЕДУМОВА ПОШУКУ СПІЛЬНИХ КОНТЕКСТІВ ЙОГО ВИНИКНЕННЯ В КРАЇНАХ ЄВРОПИ (ФРАНЦІЯ, НІМЕЧЧИНА, УКРАЇНА)

У своїй монографії "Теорія літератури" С. Павличко відзначає, що критично налаштованим представникам українського модерну, зокрема В. Петрову, французький атеїстичний екзистенціалізм імпонував саме тим, що цей напрямок "передбачав і стверджував відповідальність письменника", "чесно і трагічно аналізував людське існування", на відміну від радикальної деструктивності та безвідповідальності футуристів [*Павличко С.* Теорія літератури. – К. : ОСНОВИ, 2009. – С. 328]. У статті "Екзистенціалізм і ми" В. Петров "спинився на проблемі соціальної функції літератури та на її сприйнятті екзистенціалістами й марксистами, на філософському корінні екзистенціалізму, екзистенціальному гуманізмі, на участі його представників у русі Опору", – причому важливо, що у цій короткій характеристиці виразними штрихами намічені саме ті вузлові точки перетину які, як буде показано нижче, свідчать про глибоку спорідненість між французьким атеїстичним екзистенціалізмом та творчістю українських мислителів та письменників. Однак, заслуговує на увагу застереження, зроблене С. Павличко: "Заголовок статті ("і ми"), однак, передбачав розкриття ще однієї тези: уроки екзистенціалізму для нас, тобто для українських літераторів, яка так і залишилась не розкритою. На моє глибоке переконання, тема внутрішнього глибинного зв'язку французького атеїстичного екзистенціалізму з аналогічними філософсько-мистецькими течіями інших європейських країн, і в тому числі України залишається дослідженою, в кращому разі, лише на рівні поверхових літературних аналогій і до сьогодні.

Однією із найважливіших підвалин, на яких мав би ґрунтуватись такий аналіз – це дослідження обставин національного опору тим чи іншим формах денаціоналізації, в яких зародився як французький, так і німецький екзистенціалізм та співставлення їх з процесами в Європі XX століття, подібними до "межової ситуації", блискуче окресленої Ж.-П. Сартр у короткій статті "Республіка мовчання", написаній 1944 року одразу після визволення Франції: "Обставини нашої боротьби, час-

то нестерпні, поміщали нас в справжнє життя, без завіс та декорацій, занурювали в найнестерпніше та найболючіше становище, яке називають людським жеребом… Кожну секунду ми переживали сенс цієї короткої, але банальної фрази: «всі люди смертні». І вибір, який кожний робив для себе, був справжнім, тому що це був вибір перед обличчям смерті, тому що ми завжди могли висловитися в дусі: «Краще вже смерть, ніж…»… Сама жорстокість супротивника штовхала нас до крайнощів, примушуючи задаватися запитанням: «який Француз не вчинив би так само в тому чи іншому випадку»" [*Sartre J.-P.* Situations, III. – Paris : Gallimard, 1949. – P. 11–12], – пише французький філософ на сторінках газети "Летре францез".

Іще одним програмним документом екзистенціалізму того періоду є філософсько-полемічні "Листи до німецького друга" А.Камю, які є багато в чому доленосними для подальшого розвитку всієї течії екзистенціалізму. Сама їх назва – "Листи до німецького *друга*" – уже наводить на роздуми про те, що, очевидно, головною метою А.Камю було все ж таки не таврування нацизму та гітлеризму, що у 1943–1944 роках уже навряд чи було б на часі, а швидше спроба нехай і жорстоко-полемічного, але все ж діалогу із представниками німецької інтелектуальної еліти, причому, насамперед, з тією її частиною, яка на певному етапі повірила в ідеологію нацизму, підпала під його незрозумілі чари. Така постановка питання одразу ж відсилає нас до трагічної долі іще одного основоположника філософії екзистенціалізму – М. Гайдеггера, який чи не найбільше підходить на роль "німецького друга", на користь чого зокрема свідчить і те захоплення, яке його філософія викликала у французів, зокрема у того ж Ж.-П. Сартра. Адже, на думку відомого дослідника В. Бібіхіна "його натхнення "Буття і ніщо"… було зліпком з "Буття і часу" аж до стилю та лексики, але слугувало самоствердженню тієї самої емансипованої свідомості, із лабіринтів якої на простір вибирався німець (М. Гайдеггер. – *О.Ш.*)" [*Сафрански Р.* Хайдеггер: германский мастер и его время. – М. : Молодая гвардия, 2005. – С. 14]. Так, зокрема, французький філософ підкреслює спільність духовно-світоглядних обставин, через які довелося пройти як Німеччині, так і Франції у передвоєнний період і які фактично й породили особливий екзистенційний світогляд граничного відчаю, від якого один крок до масового схиляння перед тоталітарним диктатором.

Про глибинну вкоріненість екзистенційно забарвлених національно-мобілізаційних рухів як у Франції (де вони дістали прояв у Русі Опору), так і в Німеччині (де спротив тоталітарному режиму носив латентний характер) свідчить те стрімке взаємопроникнення екзистенційної філософії, яке розпочалося між цими двома країнами після завершення другої світової війни. Показово, що найбільший захват у М. Гайдеггера викликає саме той розділ "Буття і ніщо", де Ж.-П. Сартр осмислює проблему національності, яка на думку французького філософа тісно пов'язана зі "комплексами знарядь", які людина засвоює від народження в тій місцевості, яка є для неї Малою Батьківщиною. "Таким чином, можна

сказати, що *реальність* нашої приналежності до людства є наша *національність,* – розмірковує Ж.-П. Сартр на сторінках «Буття і ніщо», – отже бути французом, наприклад, є тільки *істина* буття савойця. Але бути савойцем – це не просто жити у високих долинах Савойї; це значить, окрім багатьох інших речей, взимку ходити на лижах, використовувати лижі як вид транспорту. І це значить, звичайно ж, ходити на лижах за французьким методом, а не за методом арлбергським чи норвезьким… Таким чином, французький лижник володіє «французькою швидкістю», щоб спуститися з лижних схилів, і ця швидкість відкриває йому особливий тип схилів, де б він не був, тобто швейцарські чи баварські Альпи, Телемарк чи Юра будуть пропонувати йому завжди сенс, складнощі, комплекс знарядь чи ворожість суто французькі" [*Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто. – М. : Республика, 2000. – С. 520]. Ці думки дуже співзвучні з міркуваннями М. Гайдеггера в "Поверненні на Батьківщину" про те, що на Батьківщину неможливо повернутись суто формально, просто змінивши територіальне розташування. Адже Батьківщина це не щось зовнішнє, це те, що передусім людина має відшукати в собі, саме тоді зможе відбутися таїнство радісного повернення до "приховуючої близькості" рідного, про яке пише М. Гайдеггер.

Секція "ЕСТЕТИЧНА ТЕОРІЯ І КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ: ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ"

Д. Д. Аззуз, студ., НаУКМА, Київ
azzouzdiana@gmail.com

ПОГЛЯДИ СЬЮЗЕН ЗОНТАҐ НА ФЕНОМЕН ФОТОГРАФІЇ

Сьюзен Зонтаґ у книзі "Про фотографію" (1977) намагається у формі есеїв розглянути зміни, яких набула фотографія впродовж останнього сторіччя. На її думку, людина стала фотозалежною, адже вона намагається зафіксувати та розширити досвід світу за допомогою фотографії. На перший погляд здається, ніби фотографія говорить щось про реальність, але, навпаки, вона замовчує, приховує ще більше. Пізнання світу за допомогою фотографії – лише видимість. В останні роки доступність великої кількості фотографії та можливість кожної людини володіти камерою і робити велику масу знімків вводять нас в оману: ми створюємо велику кількість фотографій, що по суті не мають повного стосунку до нашого існування. Намагаючись сфотографувати певну частину досвіду, аби тим самим закріпити цей досвід, ми його втрачаємо, перетворюючи його лише у зображення.

Фотографія впливає на чуттєвість та змінює її. Як і сучасне мистецтво в капіталістичних країнах привчає до жахливого, фотографії, на яких зображено страшні події чи людей, які фізично постраждали, не збільшують здатність до співчуття. Це анестезує почуття, поріг підвищується, оскільки людина звикає бачити багато жахливих фотографій такого роду.

Зонтаґ у одному із своїх есе звертає увагу на те, що фотографія за своєю природою сюрреальна. Однак вона зауважує, що ця сюрреальність – "іншого характеру", вона не поділяє участі сюрреалістичного напряму у мистецтві. Сюрреальність фотографії полягає у її дистанційності від дійсності, яку начебто необхідно зняти на камеру, аби її не втратити назавжди. Проте саме через те, що фотографії намагаються зафіксувати реальність і показати її краще, ніж ми самі можемо її побачити, фотознімок пришвидшує її зникнення, перетворює її у релікт. Замість того, щоб зберегти минуле, тобто реальність, що зникає, фотографія створює нової форми реальність: теперішнє починає сприйматись як втрачене минуле. Такі фотографії, як описує Зонтаґ, викликають меланхолію: реальність на знімках відокремлена від свого початкового контексту.

Фотокамера стає другим зором людини; через її призму сприймається світ. Те, що бачимо навколо себе – оцінюється з точки зору того, чи варто воно бути сфотографованим. Фотографії задають норму того, як бачиться світ. І, як зазначає Сьюзен Зонтаґ, оскільки стає зрозумілим,

що люди знімають по-різному, фотографії не просто відображають світ, вони його оцінюють. З "фотографічним баченням" – не просто баченням камери, а як діяльності – фотографія задає норму того, як ми бачимо речі, тим самим змінюючи поняття реальності.

Одна з проблем, яку описує Зонтаґ, є проблема фотографії як самовираження. Різниця між фотографією як вираженням та фотографією як правдивим документуванням є беззаперечною. Вона охоплює два способи вираження особистості: "я", що шукає свого місця, та активне проявлення "я". Два такі тлумачення знаходять своє джерело в тому, що фотографія дає можливість побачити іншу реальність, відмінну від тієї, до якої звикли. Ця властивість фотографії, як зауважує Сьюзен Зонтаґ, є реалізмом.

Фотографія не є таким видом мистецтва, як живопис та поезія. Вона сама по собі взагалі не є видом мистецтва, як, наприклад, мова не є завжди поезією. Але не дивлячись на це, вона перетворює свій предмет у витвір мистецтва. Фотографія – це таке мистецтво, що рухається у напрямку до медіа.

Більшість зображень – фотографії, і сучасна культура стала залежною від них. Фотографії дають можливість отримати знання, яке не залежить від досвіду, тобто знання, яке не пов'язане із пережитим. Щось, будучи сфотографованим, стає інформацією та може бути контрольованим. Фотографія змінює досвід, збільшуючи кількість того, що не може стати безпосередньо нашим досвідом; вона змінює реальність, яка, за вираженням Сьюзен Зонтаґ, стає "експонатом на виставці…об'єктом стеження" [*Sontag S.* On photography. – New York : Farrar, Straus and Giroux, 1977. – P. 122].

Отже, головні думки, що об'єднують погляди автора "Про фотографію", можна виокремити наступним чином: фотографії переповнюють культуру і десенсибілізують чуттєвість так, що людину все важче збентежити знімками; безпосередній досвід реальності втрачає свою цнотливість через те, що ми черпаємо цю реальність із фотографій.

О. Б. Ароневич, асп.,
Uniwersytet Wrocławski Вроцлав, Польша
Olga.aroniewicz@gmail.com

ЦИРКУЛЯЦИЯ ИЗОБРАЖЕНИЙ ВИРТУАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА – СЛУЧАЙ УКРАИНЫ

Цель доклада – анализ потока изображений, циркулирующих в Интернете вокруг Евромайдана. Самым важным является то, что предметом исследования будут образы, вписывающиеся в порядок изображений, который функционирует вне системы значимости (*valerus) – т. е.* эти картины не говорят ничего о событии "Евромайдан". Они не выполняют функции репрезентации. Следовательно, не будем рассматривать фотожурналистику и вообще содержания сайтов, целью которых является информирование, передача достоверной информации. Здесь воп-

рос не в том, фальсифицирует ли эстетизация реальные события. Здесь нарочно исключается проблематика напряжения и взаимоисключения красоты и правдивости представления (изображения). Оптика исследований определяется самым предметом анализа- изображениями появляющимися на сайтах, на которых пользователи помещают краткие визуальные объекты с целью развлечения, указания и осмеяния культурного явления. Это своды (сборник) отсылающих друг к другу метаизображений (метакартин), которые работают согласно принципам модификации, коллажа, пастиша, палимпсеста, иронии. В основном, мотивы и сюжеты они черпают с популярной культуры- комиксов, компьютерных игр, фильмов и творческого пространства Интернета.

Главная задача – осмотр интенсивности, скорости и силы потоков изображений, которые принципиально не претендуют на говорение о том, что выходит за рамки замкнутого круга медиапространства цифрового экрана. Это тесно связано с проблематикой насыщения культуры пространствами изображений, не вписывающимися в традиционную схему коммуникации. Речь идет о перверсии взаимного взгляда изображений друг на друга.

Евромайдан способствует рефлексии над тем, как эти замкнутые системы изображений, из-за этого, что они подчиняются определенным стилистическим контекстам, и из-за этого, что используют устойчивые визуальные аналогии и сходства, приводят к копированию и укрепляют простейшие культурные клише относительно Украины. Что является видом культурного насилия неоколониализма. Цель доклада- проследить эти механизмы, сюжеты, чтобы указать как возникает определенное, политическое изображение Украины в западных развлекательных, якобы аполитических медиа.

Л. Д. Бабушка, канд. філос. наук, доц., НУХТ, Київ
aesthetics@voliacable.com

ПРОБЛЕМА НАДОСОБИСТІСНОГО В СВІТЛІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО: ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ (ПЕРЕЧИТУЮЧИ В. РОЗАНОВА)

Сучасний ракурс естетико-культурологічного дослідження зміщує акценти із загального, який передбачає аналіз єдності культур, на одиничне, унікальне, пов'язане з вивченням їх різноманіття. У сучасному світі, яким править поліфонія смислів, всі спроби ігнорувати культурні відмінності або намагатися звести їх до спільного знаменника приречені на поразку. Небезпечним постає й прагнення виключити той чи інший неповторний культурний досвід із загального контексту його вивчення. Культурологічній думці передував нелегкий шлях розвитку в царинах філософії культури, естетики, етики, соціології, етнографії, мистецтвознавства, в тематичному просторі яких в тій чи іншій формах формувалося визнання цінності індивідуальних відмінностей і різноманіття куль-

турних світів. Конфлікт універсального та унікального, нормативного та альтернативного – одна з провідних рис нашого часу, що отримала детальну характеристику в постмодерністській літературі.

Актуальним і перспективним щодо даного контексту постає звернення до творчої спадщини російського мислителя В. Розанова. Переворот, пов'язаний з його іменем, можна визначити крізь формулу загальних прагнень думок філософа, з якими пов'язані практично всі його етичні, естетичні, релігійно-філософські погляди. Це прагнення можна визначити як спробу "зрозуміти надособистісне у світлі індивідуального". Саме цей акцент на індивідуальному та особистому в людині об'єднує безліч різноманітних суджень і висловлюваних ним позицій. Поняття індивідуальне тлумачиться В. Розановим як "наслідок внутрішніх, споконвічних характеристик і властивостей, сприймаючої людини, які передують і зумовлюють будь-який досвід її перебування у світі" [Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. – Минск : Изд. В. М. Скакун, 1998. – С. 576]. Саме вони як архетипи, а не логіка раціональності є основою буття людини в навколишньому світі.

У цьому сенсі дану проблему, безумовно, можна віднести до переліку складних і багатовимірних. Адже відбувається індивідуалізація світу, складається цивілізація індивідуальностей – найважливіша умова осмислення цінності відмінностей. Індивідуалізація життя у В. Розанова приводить до необхідності екзистенціальної структури самовираження. Саме сприйняття стає самовираженням. Його правомірно відносити до екзистенціалізму вже крізь призму висловлювання М. Хайдеггера: "мова – це дім буття", "сутність людини покоїться в мові" [*Хайдеггер М.* Путь к языку // Хайдеггер М. Время и бытие. – М. : Изд. "Республика", 1993. – С. 259–273]. Саме за допомогою знайдення справжньої мови людина знаходиться у власному бутті, за допомогою вслуховування в те, про що і як говорить мова наодинці з собою. З іншого боку, мова, в якому покоїться буття, це, перш за все, мова поезії, мистецтва.

Найглибший рівень людської унікальності більш повно розкривається у філософському понятті екзистенція. Твори найбільш відомих представників екзистенціалізму К. Ясперса, М. Хайдеггера, А. Камю, Ж.-П. Сартра, Г. Марселя та їх послідовників звернені до дослідження внутрішнього духовного світу особистості й являють собою своєрідну метафізику людського "Я". Для В. Розанова, котрий безсумнівно, є філософом екзистенціального спрямування, проглядається переміщення акцентів у відносинах людини зі світом з об'єктивної реальності в сферу суб'єктивних рефпексій людської природи. При цьому суб'єктивні рефлексії не є абстрактними, сам автор є носієм суб'єктивного "Я".

У "життєвий світ" людини, між Землею і Небом, М. Хайдеггер розміщує екзістенціали Дому, Поля, Храму. За словами вітчизняного естетика В. Личковаха, саме вони є "топосами дійсного буття людини, що визначають горизонти її вкоріненості, "Край" її особистого і родового, етнонаціонального існування. Через це вони стають і концептами – категоріями філософії етнокультури" [*Личковах В. А.* Філософія етнокультури. Тео-

ретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури [Текст]. – К. : Вид. ПАРАПАН, 2011. – С. 11]. Для В. Розанова такими екзистенціалами виступають "тілесність", "емоційність", "чуттєвість", "дім", "сім'я", "друг". Саме вони формують культурні форми "життєвого світу" людини, способи її поведінки та комунікації. Єдиним полем, в якому відбувається наділення сенсом тих чи інших людських дій, є "життєвий світ" – перелік смислів і значень.

Підхід до аналізу проблем естетичного здійснюється ним крізь призму присутньої тут людини, котра виказує оцінку чи то судження. Кульмінаційним проявом "життєвого світу" В. Розанова є книга "Опале листя"; складна і амбівалентна. Лейтмотивне смислове аксіологічне ядро книги "Опале листя" – концепт "друга" які імператив спорідненості світу, людського і вселенського з'єднання – своєрідного міфу повернутого раю.і "Самий мій сенс осмислився за допомогою "друга". Все олюднилося. Я отримав мову, політ, силу. Все "наповнилося «земним» і водночас, чимось небесним" [*Розанов В. В.* Опавшие листья [Текст]. – М. : ООО "Издательство АСТ", 2001. – С. 170. – (Афоризмы. Максимы. Мысли)]. Прекрасне у В. Розанова пов'язане з "життєвою енергією статі", в які закодоване джерело людських оцінок і суджень про світі Цю енергію він бачить як певну зумовленість існування прекрасного. Сфера її існування відноситься де; внутрішніх витоків людського, суб'єктивного – того, що передує зустрічі людини зі світом. Навколо цьогсі смислового центру інтегруються всі фрагментарно розрізнені змістом елементи книги. Під фрагментарне калейдоскопічною структурою вбачається інтегрована цілісність, яка додатково освітлюється актуалізацією глибинних архетипових смислових шарів (тривоги, страху, жертовності).

Проблема надособистісного в світлі індивідуального є своєрідним феноменом ідентичності В. Розанова; в основі якого – орієнтація від монологічності на користь внутрішнього діалогу різних (усередині себе); ідентичностей. Окрім свого "Я", він перебував ще десь біля себе, для нього самого невідомих глибинах. Творчість В. Розанова пронизана проблемами конфлікту універсального та унікального, автентичного І не аутентичного існування людини, автентичного та адекватного, стоїчної віри в можливості індивіда протистояти будь-яким формам соціальних маніпуляцій і насильства, утвердження у світі порядку екзистенції.

А. О. Беляєва, студ., КНУТШ, Київ
nastya31696@gmail.com

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ДОМІНАНТНИЙ ПРИНЦИП "ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ МАЙБУТНЬОГО" Р. ВАГНЕРА

Мистецтво у сучасному його стані вимагає осмислення та переоцінки як вже відомих, так і нових орієнтирів, способів використання художнього потенціалу та створення художнього образу дедалі новаторськими методами. Але який саме вигляд повинен мати "художній твір майбутньо-

го"? Яким є його підґрунтя? Відповіді на ці питання намагається дати нам визначний німецький композитор, митець та теоретик мистецтва – Вільгельм Ріхард Вагнер. В свою чергу дослідженнями постаті Вагнера та його творчого доробку займались такі видатні філософи та естетики, як Ф. Ніцше, В. Ванслов, О. Лосєв, Г. Макаренко та інщі дослідники, які зробили свій вагомий внесок в аналіз творчого та теоретичного доробку митця.

У трактаті 1850 року "Художній твір майбутнього" у Вагнера з'являється ряд глибоких ідей, які стануть підґрунтям його композиторської творчості. Наріжним каменем цієї праці стає заклик до повного злиття та синтезу мистецтв. Окрім Вагнера, в світовій естетиці дослідження питання синтезу мистецтв знайшло своє втілення в концепціях Ф. Шеллінга та О. Скрябіна, в яких підкреслювалося, що синтез мистецтв надає художній творчості нові резерви і додаткові можливості в освоєнні світу, у створенні якісно нових художніх цінностей. Тому у світовій історії мистецтва існують різноманітні форми синтезу. Архітектура та монументальне мистецтво постійно тяжіють до об'єднання, створюючи архітектурно-художній симбіоз, в якому живопис і скульптура, виконуючи власні завдання, також розширюють і тлумачать архітектурний образ. У цьому просторово – пластичному поєднанні зазвичай беруть участь декоративно-прикладне мистецтво (засобами якого створюється предметне середовище, що оточує людину), а також нерідко твори станкового мистецтва. Синтез часових мистецтв (поезія, музика) здійснюється у всіх жанрах вокальної та вокально-сценічної музики (пісня, романс, кантата, ораторія, опера й ін.); своєрідною формою єднання музики і поезії є багато творів програмної інструментальної музики. Потреба в нових творчих резервах народжувала такі види мистецтва, як театр, кіно та різноманітні форми сучасних часово-просторових мистецтв, синтетичних за своєю природою (перформанси, хепенінги). Вони об'єднують творчість драматурга, сценариста, актора, режисера, художника, композитора, а в кіно також оператора; в музичному театрі драматичне мистецтво виступає в єдності з вокальною та інструментальною музикою, хореографією та іншими видами мистецтва; діяльність режисера об'єднує компоненти художнього театрального або кінематографічного твору в нове єдине ціле.

Якщо ж звернутися до теоретичної концепції Р. Вагнера, то його домінантною ідеєю є пропагування цілковитого злиття мистецтв і повного остаточного та максимального їх синтезу. Цю ідею він підкріплює доволі детальним аналізом окремих видів мистецтва, таких як поезія, музика та танець, що за його логікою є абсолютно неповноцінними окремо. Єдине, що залишається для порятунку ситуації – це віднайти універсальний спосіб поєднання мистецтв. Ця мета має реалізуватись за допомогою його теорії драми: "Справжня драма може народитися лише із загального прагнення всіх мистецтв до саморозкриття перед усім суспільством. Кожен окремий вид мистецтва може розкрити себе всьому суспільству з граничною повнотою лише в драмі, в з'єднанні з іншими видами мистецтва, бо мета кожного виду мистецтва досягається повністю лише у взаємодії всіх його видів" [*Вагнер Р.* Произведение искусства будущего

// Вагнер Р. Избранные работы. – М. : Искусство, 1978. – С. 237]. Саме в драмі, де передбачаються сцена і актори, ми знаходимо злиття поезії, скульптури, живопису та архітектури. О. Ф. Лосєв, досліджуючи творчість Ріхарда Вагнера, зазначав: "… справжня драма обов'язково повинна бути музичною, тому, що тільки музика здатна зобразити людські переживання у всій їх інтимній глибині. Музична драма з її акторами, співаками і оркестром є не що інше, як символ всього космічного життя з усією притаманною йому органічною та структурною необхідністю" [*Лосев А. Ф.* Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избранные работы. – М. : Искусство, 1978. – С. 27]. В своїй праці "Твір мистецтва майбутнього" Вагнер наголошує на тому, що синтез мистецтв необхідний задля одного єдиного загально людського блага, тож нам треба іти на певні поступки для досягнення мети: "..величний універсальний витвір мистецтва, який має включити в себе всі види мистецтв, використовуючи кожен вид лише як засіб і знищуючи його в ім'я досягнення загального… – це великий універсальний твір мистецтва є не вільним твором однієї людини, а необхідною загальною справою людей майбутнього" [*Вагнер Р.* Произведение искусства будущего. – С. 159].

З численних ідей трактату можна вказати ще на роль народу, яка для Вагнера є основною в досконалому мистецтві майбутнього: "Але хто ж стане художником майбутнього? Поет? Актор? Музикант? Скульптор? Скажімо прямо: народ. Той самий народ, якому ми тільки й зобов'язані ще і тим, що сьогодні живе у наших спогадах і настільки спотворено відтвореним нами єдиним справжнім витвором мистецтва, – народ, якому ми зобов'язані самим мистецтвом" [Там же. – С. 254]. Також Вагнер пише про те, що мистецтво є неможливим без справжньої потреби в ньому: "якщо немає справжньої потреби в творах мистецтва, то не можуть бути можливими і самі твори мистецтва" [Там же. – С. 157]. Тому, здебільшого, саме навколишнє середовище та вихідні умови є вирішальним чинником творення мистецтва майбутнього.

Можна дійти висновку, що твір мистецтва майбутнього має бути образом універсального життя. Вагнер каже про те, що мистецтво може повністю відобразити, переробити і синтезувати все життя в цілому. Рушійною силою тут постануть мистецтва, злиті в одну течію з поміж тисячі приток, які сформують квінтесенцію всього людського до нинішнього існування мистецтва.

К. О. Борисова, студ., КНУТШ, Київ
anrobott@gmail.com

ПРОБЛЕМА ВІДОБРАЖЕННЯ РЕАЛЬНОСТІ В КУЛЬТУРІ ПІЗНЬОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Провідний російський спеціаліст у сфері філософії культури Вадим Михайлович Межуєв якось зазначив, що мистецтво є діяльнісно-практичною єдністю людини з природою та суспільством, визначений

спосіб її природньо- і соціально-детермінованого діяльнісного існування. І хоча визначень культури як провідного феномену людської діяльності існує понад дві сотні, це було обране нами не дарма: саме воно найяскравіше репрезентує той процес, який відбувався в середньовічній культурі у XIV столітті, – адже, власне цей час вже не можна називати Середньовіччям, з точки зору історичної плинності – це вже період Відродження, але культурні процеси не завершуються в одну мить, чи навіть – в одне століття, вони продовжують існувати паралельно із новоутвореннями, часто видозмінюючись, але залишаючись за своєю суттю істинним відображенням власної епохи. Таким "процесом" можна назвати постготику, або ж інтернаціональну готику, яка характеризує європейське мистецтво перетину XIV та XV століть. Саме в цьому ліричному стилі провідну роль відігравав простір: не лише тому, що йому властиві ритмічність руху, каліграфічність лінії, наповненість драпіруванням, але й тому, що його розповсюдження перенесло поняття мистецького простору з невеличких осередків на територію майже всієї Європи.

А почалось усе з того, що у першій половині XIV століття флорентійські і сієнські художники відкрили спосіб передачі простору на плоскій поверхні і навчилися писати фігури [див. *Либман М. Я.* Донателло. – М. : Искусство, 1962. – С. 9–11], такими якими їх бачить людське око. Індивідуальне сприйняття стало домінувати у ставленні до світу і його баченні. У світлі цих нових відкриттів мова готики виглядала застарілою, коли одна об'єднуюча і однообразна хвиляста лінія описує всі елементи площинних композицій, а жести й емоції персонажів зображувалися дуже схематично. Вплив італійського живопису епохи треченто швидше за все поширився в районі Середземномор'я, але у другій половині XIII століття воно стало проникати і в мистецтво країн по той бік Альп, в першу чергу Францію і Чехію – два провідних центра мистецтва того часу. Художники (Майстер Бондоль в Парижі, Теодорік в Празі, Бертрам в Гамбурзі) вже прагнули передати в картинах відчуття об'єму і простору, давали більш точні і менш умовні зображення дійсності. Фігури людей у них ставали більш вагомими, кремезними, більш індивідуалізованими: форми відрізнялися м'яким моделюванням, відсутністю контурної лінії, – для композиційних картин характерні драматичні акценти.

На противагу цьому "модерністському бунту" треченто в кінці сторіччя виступила інтернаціональна готика. "В інтернаціональному стилі з самого початку проявлялися елементи бунту проти "прив'язаного" до предмета реалізму, тобто проти одного з основних принципів мистецтва попереднього покоління. Стиль цей був народжений ностальгією за часом, коли людство ще не впало в спокусу реалістично зображати дійсність. Нове покоління художників, скуштувавши плоди реалізму, вже не могли з повною віддачею повернутися до средньовічних традицій. Як і мистецтво сімдесятих і вісімдесятих років XIV століття, інтернаціональний стиль – це вже не готика, а скоріше постготика, не пізній зліт, а скоріше романтичне воскресіння середньовіччя" [*Krautheimer R.* Introduction

to an "Iconography of Mediaeval Architecture" // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. – 1942. – № 5. – P. 27].

Одним із найбільш яскравих репрезентантів цієї буремної епохи і одночасно одним з найпізніших майстрів інтернаціональної готики можна назвати Антоніо ді Пуччо да Черетто, більш відомий як Пізанелло. Його часто називають "складним" митцем, його творчість визначають як явище непересічне, комплексне, багате та неочікуване в своїх проявах. Пізанелло, з одного боку, максимально розвиває спосіб малювання з натури, розроблений ломбардськими майстрами, з іншого – в деяких малюнках відмовляється від використання традиційної схеми для передання пози і починає зображувати фігури безпосередньо в русі.

Його зоологічні етюди, які зберегли свіжість безпосереднього враження від дійсності, здаються спонтанними, життєвими; тварини у нього зображені вже не в стані спокою, не як натюрморти, а схоплені швидким поглядом у момент руху. Погляд Пізанелло проникає глибоко під шкірний покрив тварини, художник показує кістки, м'язи, пульсуючі судини живого організму. Пізанелло вже не мав потреби в обов'язковому вигляді збоку, щоб передати найхарактерніші риси тварин і хоча зображення у Пізанелло ведуть своє походження від середньовічних малюнків-зразків, але за функціями і зовнішнім виглядом вони далеко відходять від прототипів.

Саме тому, мабуть, він був першим в Італії художником, який писав, поряд з портретами в профіль, портрети анфас.

Пізанелло використовує свої натурні замальовки у якості зразків [див. *Грубиянова Е.* От рисунка с образца к рисунку с натуры: метод работы художника на рубеже Поздней готики и Раннего Возрождения // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусства. – 2006. – № 4(16). – С. 78–80], включаючи їх у монументальні та станкові композиції. Однак, оскільки малюнок починає позиціонуватись вже не як копія, а основну роль відіграє безпосереднє спостереження за природою, ряд зразків стає нескінченним. Гострота погляду та здатність руки зафіксувати побачене на папері, самостійно створити зразок, знімають з живописця ті обмеження, які раніше накладало на нього слідування традиційній іконографії. З технічного – нехай навіть дуже важливого – підсобного засобу при створенні твору мистецтва малюнок поступово стає особистим, безпосереднім виразом творчої фантазії художника, а книга зразків перетворюється в альбом етюдів. У великому зібранні начерків з майстерні Пізанелло, в Кодексі Валларді, ми знаходимо і один з перших начерків цілої композиції і багато етюдів, ніяк не пов'язаних з якимось конкретним художнім завданням. Сам художник і його нащадки зберігали їх як цінні самі по собі твори. Як влучно зазначає відомий німецький мистецтвознавець Дегенхарт, "Малюнки Пізанелло суто індивідуальні саме тому, що в середні століття не було жодного художнього стилю, який так досконало і так природно виражав би себе в малюнку, як стиль його часу" [*Degenhart B.* Pisanello in Mantua. – München : Bruckmann, 1973. – P. 394].

Щодо усього вищесказаного можна підсумувати, що Пізанелло, особливо у ранній період своєї творчості яскраво репрезентує проблему відображення реальності в середньовічній культурі кінця XIV століття. Однією з найпрекрасніших ілюстрацій цього є "Мадонна з куріпкою" (1142), в якій її просторова ірраціональність утворюється сукупністю композиційних елементів золотого фону, вишуканою декоративністю, яка народжена поєднанням гравійованого орнаменту фону з лінійним візерунком, що покриває живописну поверхню дошки; її поетичною інтонацією та одночасно тонким натуралістичним відчуттям. Саме в усіх цих рисах знайшла своє втілення спільна для багатьох падуанських центрів образотворча традиція.

О. А. Борисова, студ., КНУТШ, Київ
sashaborysova@gmail.com

АНАЛІЗ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ НА ОСНОВІ ПРАЦІ "ДЕГУМАНІЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА" ХОСЕ ОРТЕГИ-І-ГАССЕТА

Тему нових культурних перетворень на тлі кризи буржуазного суспільства, що почалася ще наприкінці XIX ст., розглядав Хосе Ортега-і-Гассет іспанський філософ та соціолог XX ст. Будучи вождем інтелектуальної опозиції у роки диктатури Примо де Рівери (1923–1930), протягом життя розгортав власну філософію "масового суспільства", під якою він розумів духовну атмосферу, що склалася на Заході в наслідок кризи буржуазної демократії, бюрократизації суспільних інститутів, розповсюдження грошових відносин на всі форми міжособистісних контактів. На зламі перехідних процесів постає проблема нового мистецтва, що не може піддаватися оцінці, принаймні у звичний спосіб (на це нам вказує Ортега-і-Гассет у "Дегуманізації мистецтва"). Філософ розглядає особливості нового мистецтво, порівнюючи його із загальнолюдською мистецькою спадщиною. Український авангард у даній статті виступає яскравим прикладом Нового мистецтва у розумінні Ортеги-і-Гассета. Автор цієї статті спробував охарактеризувати феномен українського авангардного мистецтва з точки зору концепції "дегуманізованого мистецтва".

"Ортега-і-Гассет визначає основні тенденції нового стилю: 1) тенденція до гуманізації; 2) тенденція уникнення живих форм; 3) тяжіння до того аби витвір мистецтва був лише витвором мистецтва; 4) тяжіння до того аби сприймати мистецтво як живу гру і лише так; 5) тяжіння до глибокої іронії; 6) тенденція втечі від фальші і, разом з тим, високий рівень майстерності; 7) мистецтво, на думку молодих митців, безумовно, не належить будь-якій трансцендентності, тобто виходу за межі ймовірного досвіду" [Эстетика : словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М. : Политиздат, 1989. – С. 70–71].

"Загальнородовою і найбільш характерною рисою нової творчості і нового естетичного відчуття Ортега-і-Гассет називає тенденцію до гуманізації. Художники наклали "табу" на будь-які спроби прищіпити мистецтву "людське" [*Буйдина И. Ф.* Западноевропейские концепции игровой куль-

туры (Й. Хейзинга, Х. Ортега-и-Гассет, Г. Гессе) // Введение в культурологию / рук. авт. колл. и отв. ред. Е. В. Попов. – М. : Владос, 1996. – С. 45–56]. У основі всього для Ортеги-і-Гассета лежить "дегуманізація мистецтва". Тут мається на увазі, "нове естетичне відчуття", що полягає у потребі витіснити людське. Якщо раніше живопис намагався презентувати дійсність такою, яка вона є сама по собі, натуральною, людською, то новий живопис намагається витіснити цей людський елемент із мистецтва.

Абстракціоніст К. Малевич прагнучи виразити "чисте", незалежне від матерії буття, не використовував земні орієнтири, а спробував подивитися на навколишній світ начебто з космосу. Його хвилювала ідея виходу за межі земного тяжіння. Можливо, саме тому в його безпредметних композиціях із кола, хреста і трикутника, пофарбованих у чорний, червоний, синій, жовтий кольори, зникає уявлення про "земні верх" і "низ", "ліве" й "праве" – всі напрямки рівноправні, як у Всесвіті.

Виходячи "за межі" Малевич дегуманізував свої витвори мистецтва. Адже сама концепція супрематизму, фундатором якої став художник, повністю виключає людський елемент як для митця, так і для глядача. Уникає також і живих форм, і натомість, поєднує імпресіоністський (комбінації кольорових поєднань) і геометричний (комбінації геометричних фігур) абстракціонізм.

Свідоме спрямування на пошук нової художньої мови, здатної виразити найсучасніші речі, революційне заперечення традиційного мистецтва (як "обивательського", "буржуазного", "академічного" тощо), а також пов'язаних з ним цінностей; прагнення до створенням нової реальності, а отже, відмова від зображення "видимого" (картини авангарду – це не "вікно у світ", не "шматочок реальності", а щось на зразок філософського твору, який відображає світоглядну концепцію художника). О. Богомазов, О. Екстер, В. Єрмілов, А. Петрицький, О. Архипенко, Г. Нарбут, Н. Редько, Г. Собачко-Шостак, В. Хвостенко-Хвостов, К. І. Пекарський та ін. – українські митці, що створювали нове бачення і нову картину світу у мистецькій площині. Для них нове мистецтво фактично було аналітичним, тому розраховане на інтелектуалів.

Раніше художник ніби змагався із реальністю, намагався створити іншу таку ж, або ж кращу реальність. Ідеї, що він висловлював були прямо або опосередковано пов'язані із дійсністю, походили з неї як зі свого головного джерела. У новому мистецтві хід речей докорінно змінюється. Ідеї втрачають свій зв'язок із дійсністю, вони стають "чистими" ідеями, схемами. Таким чином, Ортега-і-Гассет перевертає співвідношення: він пропонує художникам іти не від природи і не від реальності, а навпаки, від ідей. Оскільки ж ідеї завжди відображають дійсність, то Ортега-і-Гассет пропонує заздалегідь "до реалізувати" їх, очистити від всього людського, "дегуманізувати", аби у результаті отримати "чисті ідеї". Якщо раніше художник прямував від світу до свідомості, то тепер це був шлях від свідомості до світу.

Українські авангардисти у своїх пошуках розвивалися шляхом кубофутуризму. Кубофутуризм виник із назв двох напрямів живопису, які, здавалося б, важко поєднати. Кубізм, хоча й розкладав на "аналітичній"

стадії свого розвитку предмети і фігури, в цілому прагнув до конструктивності, культивував ідею будівництва, архітектоніки; футуризм же невтримною динамікою форм руйнував конструкцію. У загальному закономірному русі живопису до нових принципів кубофутуризм, як і кубізм у цілому, був останньою стадією більш-менш безпосереднього контакту з реальністю. Першим представником українського кубофутуризму є художник О. Богомазов. Ще в 1914 р. він написав працю "Живопис і елементи", в якій теоретично обґрунтував нові художні принципи: "Світ виповнений енергією руху, і спостережливе око бачить динаміку навіть у статичному предметі ("гора насувається", "рейки біжать", "стежка в'ється"). Чутливе зорове відчуття фіксує у кожному предметі наче приплив маси до активних його місць. Об'єкт, отже, формується на наших очах, він не є застиглим, як на полотнах неуважних верхоглядів-натуралістів. Лінії і форми об'єкта спостереження мають свій темп і ритм. І художник, усвідомлюючи це, може зімітувати своє переживання від цього об'єкта за допомогою ліній і форм і відповідного ритму" [*Безвершук Ж. О.* Культурологія : навч. посіб. / Ж. О. Безвершук, О. В. Щербакова – К., 2010. – 326 с.].

Ортега-і-Гассет своєрідно трактує питання традиції у історії мистецтва. Він вважає тиск будь-якої традиції згубним для творчих імпульсів сучасності. Тут відчувається безсилля мистецтва в умовах сучасного суспільства. Тим не менш, навіть у таких умовах не можна відмовляти мистецтву у великій силі й дії, а звідси, і у його впливі на зміну дійсності. [*Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М. : Искусство, 1991. – С. 218–260].

Таким чином, Ортега-і-Гассет, описуючи та аналізуючи естетичні параметри сучасності, близько підійшов до розуміння основних тенденцій у розвитку культури та мистецтва ХХ ст., зокрема феномену авангардного мистецтва. Він був у деякій мірі літописцем епохи. І хоча йому не вдалося розкрити істині причини соціальної та духовної кризи сучасності, у своїх філософсько-естетичних працях він вказав на реальні процеси та намагався їх пояснити. А український авангард, як один із проявів західноєвропейської культури відіграв помітну роль у розвитку загальної світової культури, трансформаційних процесів у мистецькій площині та став національним культурним надбанням епохи. Феномен українського авангарду, як "Нового мистецтва" потребує подальшого глибокого дослідження та розгляду.

М. М. Бровко, д-р філос. наук, проф.,
НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ
Brovko-mm@ukr.net

МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ АКСІОЛОГІЧНОГО ВИМІРУ ВІДНОШЕННЯ ЛЮДИНИ ДО СВІТУ

В ХХІ столітті внаслідок багатьох причин соціального, політичного, економічного порядку загострились аксіологічні проблеми в контексті з'ясування різноманітних вимірів буття людини. Ціннісні вимірі людського

буття детерміновані причинами соціокультурного порядку, з одного боку, сприяють поглибленню розробки даного поняття, а з іншого – стимулюють пошук дієвих чинників, які обумовлюють актуальність ціннісного виміру людського буття, і у зв'язку з цим призводять до з'ясування ряду інших суміжних понять, що у свою чергу вимагає побудови ієрархії цінностей.

У більшості філософсько-культурологічних досліджень, починаючи з І. Канта, неокантіанської школи і аж до сучасних постмодерністських течій, цінності інтерпретуються в плані значущості світу предметів для людського життя в найширшому значенні цього слова. В той же час, усе більш ставало очевидним те, що в структурі ціннісного буття людини існують такі сфери духовної діяльності людини, які здатні робити дуже істотний вплив на динаміку предметно-ціннісного світу в плані надання цьому світу більш високих форм, параметрів, іпостасей, як правило, пов'язаних із становленням нових смислових контекстів в процесі самоствердження людини у світі.

Особливо велика в цьому плані роль мистецтва, яке в силу своєї естетичної природи, створюючи специфічний умовний світ образного досягнення людиною світу і самого себе, аж до XXI століття породжувало потребу, необхідність в достовірно людських, гуманістичних вимірах людського і соціального життя. Мистецтво не просто апелювало до вищих, ідеальніших начал в ствердженні достовірно людських форм буття, воно своєю реальною художньо-естетичною практикою демонструвало необхідність, неможливість життя зовні істинно гуманістичних людських вимірів. Тим самим, мистецтво саме в реальній дійсності все більше виступало специфічним прецедентом того, як людина повинна жити і як вона не повинна жити. Формуючи духовно-практично предметний світ людських відносин, мистецтво надавало цьому світу форми завжди досконаліші, ідеалізуючи світ повсякденних стосунків, більше того фактично воно постійно демонструвало необхідність функціонування в реальному людському житті не просто цінностей, а надцінностей, які надають людському буттю смисложиттєвий початок, без якого пошук справжніх людських сенсів втрачає будь-яку перспективу.

В умовах XX–XXI століття необхідність ціннісного осмислення людського буття все більше стала набувати контурів апокаліпсичного характеру в силу дії безлічі чинників деструктивного порядку. Не випадково такі видатні філософські уми як М. Шелер, Н. Гартман, М. Хайдеггер та ін., незважаючи на неоднакове відношення до проблеми цінностей, розглядають ціннісно-аксіологічну проблематику як насущне поле сучасної філософської рефлексії. Причому у більшості сучасних авторів домінує апеляція саме до сфери мистецтва, яка має такий духовний потенціал, який відкриває горизонти створення безлічі можливих світів, що демонструють своєрідні матриці, схеми, програми достовірно людського життя, що постійно розширюються.

Мистецтво творить світ цінностей і надцінностей, і водночас, незважаючи на ідеалізацію реального людського світу, стверджує їх дійсну

реальність, істинність. Онтологічні форми буття людини перенасичені повсякденними спрощеними, часто примітивними цілями, за якими іноді важко уловити потребу у вищих надцінністних людських орієнтаціях. Але вони все одно виявляють себе, і мистецтво в цьому плані виконує дуже важливу місію своєрідного індикатора того, що потрібно людині. Проблематизация стосунків людини до зовнішнього світу у наш час стимулює теоретичні пошуки вирішення духовно-практичних завдань, які змогли б хоч в якійсь мірі гармонізувати ці стосунки. Сучасна філософія, теоретична думка звертається саме до мистецтва, яке специфічно долає форми деструкції, деформації світу людських взаємовідносин, і тим самим, з одного боку, демонструє своїми засобами можливі шляхи розв'язання безлічі людських проблем, а, з іншого боку, створює реальне поле вибору шляхів їх вирішення, виступає потенційним полем людських переваг. Такими істинно людськими перевагами виступають не абстрактні ідеали, псевдоцінності, узяті з людської голови, як своєрідні фантазми. Мистецтво апелює до справжнього людського життя, з його дійсними проблемами, але при цьому так їх ставить і вирішує, що створює тим самим достовірно реальні і необхідні умови людського буття – воно творить світ культури, яка стає апріорною і імперативною(Кант) необхідністю людини, без якої не може бути самої людини.

Є. О. Буцикіна, асп., КНУТШ, Київ
gudzenkozh@gmail.com

ФЕНОМЕН ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ЖОРЖА БАТАЯ: ДОСВІД ВЗАЄМОДІЇ ТЕОРЕТИЧНОГО ТА ПРАКТИЧНОГО

Концепція трансгресивного досвіду Ж. Батая в межах її естетичного аналізу розгортається на двох рівнях. Перший рівень – теоретичний – може бути проаналізований за допомогою основних понять та феноменів, що пропонує французький мислитель у своїх теоретичних роботах: загальна економіка, "низький матеріалізм", взаємодія ігрового, еротичного та естетичного начал трансгресивного. Другий, практичний, рівень ми досліджуємо, звертаючись до літературних праць Батая, де предметом наукового зацікавлення постає феномен творчості письменника, її метафоричність, антинормативність та анти-естетичність.

Як автор літературних творів, в межах яких описується ситуація трансгресивного досвіду ("Історія ока", "Мадам Едварда", "Небесна блакить", "Аббат С", "Моя мати", "Неможливе" та інші), Ж. Батай постає яскравим прикладом уособлення суб'єкта трансгресивного досвіду. Мова Батая в його романах, в описах трансгресивного досвіду літературних героїв, занурених в еротичну гру, є трансгресивною за своєю сутністю (згідно з аналізом М. Фуко) через звернення до певних метафор. Літературна мова руйнується шляхом її індивідуального порушення (трансгресії), що виявляється в яскравих метафорах (наприклад, метафора очного яблука, яке

вивалюєтьс з очниці в оповіданні "Історія ока"). Особливості метафори в межах літературних творів Батая досліджують Ролан Барт та Мішель Фуко. Барт констатує наявність "метафоричної подорожі" ("…son parcours métaphorique"), аналізуючи метаморфози метафори ока в межах творчості Батая. Фуко описує специфічну літературну мову письменника як "збентеження слова" ("embarras de parole") [Critique: Hommage à George Bataille. – 1963. – Aout–Septembre, № 195–196. – P. 768–771].

Батай пропонує й читачу отримати досвід трансгресії за рахунок гри з мовою в своїх творах: він порушує норми письма – мовні, мовленнєві, стилістичні, правила гарного смаку, правила пристойності, межі дозволеного. Ці порушення виявляються в його літературних текстах як розриви та надламами: зокрема, стилістичні, жанрові, мовні, на рівні метамови (велика кількість перед- та післямов, автокоментарів), дискурсивні та артикуляційні.

Текст Батая завжди непослідовний, незв'язаний. В ньому майже неможливо розрізнити образ та поняття, визнання та вигадку, афоризм чи просто крик. Саме крик виступає в якості засобу боротьби з означником в письмі. Проте, незважаючи на "крикливість та балакучість", в межах письма Батая можна віднайти тяжіння до мовчання. Як зазначає Ж. Деріда, письмо Батая виступає як "потлач знаків, що спалює, споживає, розтрачує слова у веселому ствердженні смерті…" [*Derrida Jacque.* De l'economie restreinte a l'economie generale: Un hegelianisme sans reserve // L'Ecriture et la difference. – Paris : Le Seuil, 1967. – P. 405].

Феномен поетичної творчості та письма, поряд з феноменами екстазу, еротизму, сміху, героїзму, жертвоприношення та у взаємодії з ними, засвідчує верховенство людської активності, за рахунок якої встановлюється примат марнотратства, неминучої та безоглядної витрати. Сама літературна творчість Батая ознаменовує суцільну подорож до межі. Батай як автор не може існувати поза межею, він, його герої, розповідна лінія та письмо в цілому існують лише в межах своєї трансгресивної сутності – в порушенні. Схожим чином відбувається порушення лінії взаємозв'язку автора та читача. Якщо постмодернізмом проголошується "смерть автора" (Р. Барт, М. Фуко та інші) і відповідне "зростання читача", то творчість Батая ознаменована "смертю читача" через насилля автора над ним.

В творах Батая своєрідно вирішується проблема апелювання до сакрального в межах трансгресивного досвіду: "відмова від Бога" відбувається в феміністичному контексті, образ бога заміщується образом жінки легкої поведінки (розгортання гри сакрального та профанного через задіяння сфер тілесного та еротичного). Зверненням до подібного літературного засобу Батай демонструє сміливе користування новими можливостями іронічного в літературі: він дражнить, епатує, руйнує підвалини традиційної культури і, таким чином, постає біля витоків нового, посткласичного етапу розвитку поетики.

Естезис в межах творів Батая набуває свого негативного стану: простір сприйняття розфрагментований та зруйнований наче розібраний

пазл, тіло письма розбите "насильницьким чином". В цьому виявляється анти-естетичність і трансгресивність не лише теоретичного, але й літературного набутку письменника.

Отже, відомим французьким мислителем Жоржем Батаєм особливо яскраво представлена теоретико-практична подвійність трансгресії як специфічного досвіду, що надає можливість найбільш повно осягнути особистий досвід Батая як теоретика й практика. Адже саме цей мислитель представив увазі читача трансгресію на двох рівнях: в якості феномена (у своїй літературній творчості) та в якості концепції (в своїх теоретичних роботах).

Е. М. Гнатюк, асп., НУВГП, Рівне
hans-georg@mail.ru

ПОНЯТТЯ "ГРИ" ЯК МЕТОДОЛОГІЧНА ПЕРЕДУМОВА РОЗУМІННЯ МИСТЕЦТВА У ФІЛОСОФСЬКІЙ ГЕРМЕНЕВТИЦІ Г.-Г. ГАДАМЕРА

Одним із головних понять в структурі естетичної концепції герменевтики Г.-Г. Гадамера постає "гра". Визначаючи конституюючі модуси мистецтва, німецький філософ, поряд зі "святом" та "символом", актуалізує поняття "гри". Завдяки такому підходу вдається вибудувати інтерпретаційну систему, що виходить на новий рівень відносно усталеного корпусу естетичних понять.

Відштовхуючись від традиційного набору складових естетично-філософського дискурсу, Г.-Г. Гадамер здійснює розгортання феноменолого-герменевтичного проекту на новаційних засадах. Слідуючи програмно-методологічним розробкам, представлених філософськими пошуками М. Гайдеггера, засновник філософської герменевтики намагається зорієнтувати напрямок теоретизувань у сферу безпосереднього життєвого досвіду. Така настанова органічно виростає із оформлення в якості програмного принципу поняття Е. Гуссерля – "життєвий світ". Відтак, орієнтація герменевтики Г.-Г. Гадамера на новаційні здобутки філософської думки, сприяла побудові теоретичної системи, яка поєднувала на основі початкової спорідненості головні компоненти феноменології Е. Гуссерля та М. Гайдеггера.

Звернення уваги на "гру" демонструє реалізацію принципу засадничого взаємозв'язку між філософією та сферою практики, різнобічним життєвим досвідом. Включення до арсеналу філософського дискурсу понять на зразок "гра", "символ", "свято" є прикладом наближення до основоположних понять, що випливають із досвіду істини. Таким чином, за посередництвом введення цих понять у герменевтичну практику Г.-Г. Гадамер намагається відповісти на питання: "які антропологічні основи нашого сприйняття мистецтва?" [*Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. – М. : Искусство, 1991. – С. 287].

Шлях до розкриття смислового потенціалу цього поняття вбачається Г.-Г. Гадамером у кількарівневому змістовому полі, що формується навколо нього. Виходячи з цього, слід прояснити основні константи, що визначають суть цього поняття. Відзначимо, що впровадження зазначеного поняття дозволяє концептуалізовано легітимізувати аспект відкритості філософської системи, акцентувати установку наддогматичного схоплення суті та смислу тексту за посередництвом здійснення герменевтичної практики. Метод філософського дослідження, пропонований Г.-Г. Гадамером, передбачає вихід із строгих рамок теоретичного дискурсу, що існує в якості самозамкненої структури. Стиль і спосіб викладу, варіанти аргументації, а, особливо, характер постановки питань, як і їх зміст, відображають глибинний взаємозв'язок і співобумовленість сфер теорії та практики. З огляду на це, вкажемо на спорідненість справи філософського осмислення із мистецтвом, що розширює досвідний компонент герменевтики та актуалізує його естетичну складову.

Аплікація поняття "гра" щодо сфери естетичного буття і, зокрема, твору мистецтва, постулює рівноцінність різних модусів людського буття в просторі герменевтичної практики. Твір мистецтва, в трактуванні Г.-Г. Гадамера, "відкриває, розгортає свій власний світ" [*Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. – М. : Искусство, 1991. – С. 109]. Водночас, він зберігає "самозамкненість" із якої "все виходить й куди все повертається" [Там же. – С. 110]. В даному разі, йдеться про перенесення і сприйняття гайдеггерівських понять "світ" і "земля", за посередництвом яких реалізується деструкція суб'єкт-об'єктних відношень і категоріально-понятійного апарату з метою "уникнути упереджень традиційної естетики і сучасного суб'єктивістського мислення" [Там же]. В заданій перспективі поняття "гри" постає виразником, що здатний схоплювати та об'єднувати ці константи як на рівні теоретичного дискурсу, так і в більш широкому просторі мовно-смислових конотацій, вплетених у всеосяжну нерозривну структуру життєвого досвіду та світобуття.

Оскільки "смисл впровадження поняття гри полягає в тому, щоб показати, що тут кожен завжди співучасник" [Там же], стає зрозумілим значимий аспект тлумачення художнього твору в якості "гри" і через "гру".

Процесуальність і подієвість притаманні грі, "спосіб буття якої – це саморепрезентація" [*Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. – М. : Прогресс, 1988. – С. 154], спонукає до співучасті та комунікативної активності. Свобода руху, що постулюється "грою", – заради самої свободи та руху, що не вбачає кінцевої точки призначення, змушує пригадати метафоричну знахідку М. Гайдеггера "Holzwege". Самоцінність в бутті "гри" корелює із розумінням твору мистецтва – їх смисловий посил розкривається в досвіді безпосередньої взаємодії.

В зв'язку з цим, вбачається необхідним вказати на вагомий аспект, що випливає із зазначених характеристик поняття "гра". Розгортаючись та функціонуючи в якості однієї із головних тематичних ліній та елементу з'єднання операційних процедур, "гра" втілює значимі позиції філософсь-

кої герменевтики. Особливо слід підкреслити, що завдяки запропонованому Г.-Г. Гадамером трактуванню цього поняття і його включенню в структуру теоретично-функціонуючих та методично-активних понять, реалізуються основні завдання герменевтики, зокрема, у сфері мистецтва.

Варто зазначити, що така стратегія обґрунтовує завдання включити до життєвого досвіду досягнення духу, відображені в текстах різних історичних періодів.

Актуальність мистецтва, витлумаченого за посередництвом "гри", вбачається в тому, що характеристики художнього твору як предмету історії в цілому й конкретного періоду зокрема, відходять в контекст інтерпретації, стають важливим, проте не догматичним, фоном представлення твору. Над-часова універсальність такого досвіду формує універсальний простір для реалізації герменевтичних процедур. Перспектива потенційної співучасті в діалозі з художніми текстами різних епох, аналогічна способу буття філософії, що можлива як розмова мислителів крізь століття, і, тому, виникають підстави стверджувати, що "прогресу немає ані в філософії, ані в мистецтві" [*Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. – С. 146]. Постання в горизонті актуальної присутності різних часових зрізів та їх ахронне сприйняття не руйнує, а лише більш яскраво висвітлює значимість традиції.

Закріплення "гри" серед визначальних понять філософської герменевтики демонструє роль естетичної складової у цьому проекті. Відтак, використання методологічного потенціалу поняття "гра" в межах герменевтичної теорії, зокрема, відносно сфери мистецтва, можна вважати продуктивним рішенням Г.-Г. Гадамера. Методологічна цінність "гри" розкривається в ситуації "злиття горизонтів", що відбувається як взаємодія частини і цілого, входження в герменевтичне коло, що сплавляє горизонти, в тому числі й часові. Твір мистецтва виступає як актуальна присутність, сутність якої "в постійному прирості буття" [*Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. – С. 188].

А. В. Дубровська, студ., КНУТШ, Київ
anniezcat@gmail.com

ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ СТРІТ-АРТУ ЯК МАНІФЕСТАЦІЯ АКТУАЛЬНИХ ПРОБЛЕМ СУСПІЛЬСТВА В СУЧАСНОМУ ПРОСТОРІ МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА

Актуальність роботи полягає у тому, що стріт-арт (вуличне мистецтво) не у повній мірі є визнаною частиною мистецтва, бо він заснований на протесті і є не форматним для стандартного споглядання творів. Тим не менш, цей напрямок розвивається і стає все більш резонансним. На жаль, стріт-арт поки не обзавівся власною термінологією і теоретичною базою. Більшість книг являє собою ілюстровані каталоги з репрезентативною добіркою шедеврів світового стріт-арту або збірники інтерв'ю з

відомими вуличними художниками. І хоча ілюстративний матеріал з історії, географії та національної специфіки стріт-арту вже досить систематизований, досі не вжито значних зусиль із його теоретичного осмислення, тому подібні дослідження є вкрай актуальними й такими, що відповідають викликам часу.

Місто у даній роботі розглядається як штучно створений об'єкт, що є функціональною системою особливого способу підтримки і розвитку соціальності, реалізації соціальних потреб, спосіб збереження і відтворення цінностей і стереотипів, створення та розповсюдження особливої інтелектуальної та духовної атмосфери, традицій поведінки. Територія – сукупність об'єктних аспектів життєвого середовища, місця життя людини як психофізичної, індивідуальної істоти. Простір – сукупність суб'єктних аспектів життєвого середовища – місце життя, існування людини як особистості та індивідуальності в її інформаційному, соціально-нормативному, комунікативному, ментальному вимірах (просторах).

Історично саме індустріалізована територія, із певним способом існування в ній людей, є причиною і простором для стріт-арту. За Г. Зіммелем, простір це "точки обертання", тобто наявність спільного простору означає, що стикнулися між собою елементи, раніше незалежні. Простір – місце з'єднання різнорідних духовних елементів: поглядів, цінностей, смислів і т. п. [*Зиммель Г.* Избранное : в 2 т. Т. 2. Созерцание жизни. – М. : Юрист, 1996. – 607 с.]. Молоде покоління намагається донести свій супротив. Якщо притримуватись концепції М. Фуко щодо виховної функції архітектури, як інструмента зміни індивіда (таких як в'язниці, лікарні, виробництва), то стріт-арт є протестом проти паноптикуму [*Фуко М.* Наглядати і карати. – К. : Основи, 1998. – 392 с.]. Це і є причиною того, що у сучасному мистецтві ключовим моментом стала генерація смислів, і передачі через них реакцій на події у політичному, соціальному та духовному середовищі, що дає можливість говорити про абсолютну трансформацію мистецтва, і вуличного у тому числі в рамках його функції. Бо диктатуру пролетаріату в різних проявах модернізму дратувало, насамперед, прагнення до вільного творчого самовираження.

Графіті, маркіруючи простір, справляє враження спроби протистояння людини "зникаючої" (у термінології Е. Гідденса) та світу. У ситуації "вислизання" реальності й заміни її набором симулякрів людина інтуїтивно прагне визначити для себе такі точки опори, істинність яких не викликала б у неї сумнівів. Ці пошуки приводять її до усвідомлення власного тіла як останньої очевидності подібного роду [*Гідденс Е.* Вислизаючий світ: як глобалізація змінює наше життя – М. : Весь світ, 2004]. Творець графіті, у першу чергу, шрифтового, маніфестує не так свої естетичні уподобання, скільки сам факт свого фізичного існування: у мене є тіло, здатне залишати сліди у просторі, я не симулякр і не мешканець віртуальної реальності. Маємо розуміти, що ті, хто роблять це не свідомо, частіше за все не "створюють стріт-арт", а займаються звичайним вандалізмом.

Стріт-арт – це не лише графіті. Стріт-арт є "пост-графіті", що використовує різні техніки: трафарети, постери, стікери, скульптури і будь-що інше, створене на вулиці, деякі враховують навіть вуличних музикантів. Стріт-арт не має чітких меж. Ті роботи, що схожі за стилістикою на стріт-арт, але виставляються у галереях і продаються на аукціонах, правильніше назвати, наприклад, поп-артом, або узагальнено – комерційним мистецтвом. У першу чергу, стріт-арт – це авангардний проект демократизації мистецтва, який передбачає, що будь-який дилетант, навіть не володіючи художньою освітою, здатний стати справжнім художником, залишивши неповторну мітку всередині міського ландшафту. По-друге – постмодерністський проект тотальної демузеєфікації, що приписує мистецтву повний і остаточний розрив з канонічними формами культурного архіву і змушує мистецтво шукати собі місце у просторі непрогнозованих експериментів з міським середовищем. Також це постмодерністський проект "смерті автора", що вимагає від вуличного художника зберігати анонімність (для мас-медіа) і невловимість (для поліцейських облав). Стріт-арт є альтруїстичним, графіті ж є егоїстичним, оскільки займається "самоцитуванням". Маємо пам'ятати, що створення будь-чого потребує певних матеріальних витрат, і деякі з авторів мають матеріальну підтримку, яка за своєю формою нагадує меценатство.

Примітно, що для своїх інтервенцій вуличне мистецтво прагне вибрати ті фрагменти міської інфраструктури, які несли б у собі відбиток політичних трагедій або етнічних конфліктів. По суті, стріт-арт зазіхає на символічні "місця пам'яті" (термін П'єра Нора), що є для сучасної культурної свідомості свого роду неопрацьованими травмами. При цьому стріт-арт не прагне терапевтично "зняти" хворобливі епізоди історичного минулого чи пом'якшити їх гнітючі наслідки, не претендує на роль судді, здатного розсудити, хто винен, а хто правий. Стріт-арт вказує на тривожні для всіх зони негативного колективного досвіду і робить візуальний образ (з його етичним змістом) потужним компенсаторним знаряддям, націленим якщо не на подолання, то хоча б на максимально докладне обговорювання цього депресивного досвіду [*Нора П.* Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. – С. 17–50]. Тому стріт-арт є не тільки мистецтвом, але і соціально-політичним механізмом впливу на сучасне суспільство.

М. А. Загорулько, асп., ЧНПУ ім. Т. Г. Шевченка, Чернігів
uvertura_m@mail.ru

РИТОРИЧНЕ МИСТЕЦТВО АМПЛІФІКАЦІЇ І ПОНЯТТЯ *DECORUM* В ДУХОВНІЙ СПАДЩИНІ "ЧЕРНІГІВСЬКИХ АФІН"

Розглянемо питання про риторичне мистецтво ампліфікації і пов'язане з ним поняття "декорум" на прикладі духовної спадщини "Чернігівських Афін", зокрема риторичного курсу "Колиска освіти" Йосипа Лип'я-

цького, прочитаного у 1735–1736 н. р. у Чернігівському колегіумі. У вітчизняних риториках другої половини XVII – першої половини XVIII століть *вчення про ампліфікацію* (тобто, "розширення") розглядалось як спосіб складання ораторських висловлювань, пов'язаний з калістикою слова. Риторична функція ампліфікації полягає у розгортанні певного положення або теми (protasis) у повноцінне висловлювання або орацію за допомогою різних ораторських прийомів. Завдяки ампліфікації висловлювання набуває аргументованості, доказовості, чіткого розкриття сенсу. Іншими словами, завдяки ампліфікації докладно розгортається сенс заявленого ритором положення (теми, тези). *Спосіб* ампліфікації залежить від самого оратора, а саме, від його відчуття "міри", а відтак, і естетичного смаку. Тоді зрозуміло, що і художня форма орації в залежності від естетичних настанов в результаті стає різною.

У курсі своєї риторики "Колиска освіти", в якому бароковий стиль набув яскравого вираження і високої оцінки, Йосип Лип'яцький говорить про те, що оратори мають володіти "мистецтвом ампліфікації… яку вони зображають зі своєї природи" ("ars amplifica… quae ex natura sua manifestate demonstrant") через виклад орації [Cunabula erudita, f. 161]. Важливо зазначити, що це положення вміщено у розділі "Про красу сенсу ораторського" ("De venustate sensu oratori"). Отже, красиве (гарне) висловлювання залежить від мистецтва ампліфікації оратора, який сам встановлює "міру" ампліфікації, виходячи зі своїх уподобань.

З мистецтвом ампліфікації тісно пов'язаний принцип "декорум'у", який, на нашу думку, присутній і в бароковому поетико-риторичному дискурсі. Їх зв'язок полягає у глибокому розумінні почуття міри.

У згаданому риторичному курсі Йосипа Лип'яцього є розділ, що має назву "De cultu ac decore" ("Про красу, а також пристойність (відповідність)"). Необхідно пояснити, що іменник *decor* (decor, ōris *m*) має значення: 1) те, що личить; пристойність, відповідність; 2) краса, вишуканість; і в даному контексті відповідає значенню "відповідність", "пристойність" (*лат.* decorum; *грец.* prepon). На початку розділу Йосип Лип'яцький висловив вельми цінне лінгвоестетичне положення: "Як би ти не оцінював усе, краса та пристойність (тобто, *відповідність − З. М.*) кожної риторичної фрази є найважливішим" [Ibid, f. 159]. Виходить, що принцип decorum'у як естетична відповідність форми змістові не є прерогативою класичних та класицистичних риторичних курсів, а характеризує і бароковий дискурс. Аргументувати це положення можна, звернувшись до творчої спадщини Феофана Прокоповича.

У навчальному курсі "De arte rhetorica libri X" ("Десять книжок про риторичне мистецтво") від 1706 року Феофан Прокопович використовує поняття decorum ("відповідність", "пристойність") у зв'язку з розробкою вчення про три стилі ораторського мистецтва. Поняття "декорум" він використовує лише тоді, коли пояснює вживання трьох стилів: високого, середнього та низького. В окрему категорію ораторського мистецтва Феофан Прокопович це поняття не виокремлює, тоді як жартам і доте-

пам присвячено окремий розділ його курсу риторики. Феофан Прокопович стояв на позиціях поміркованого вживання експресивних ораторських засобів, критикуючи "перегини" у використанні барокового стилю, тобто апелює до сфери розуму, здорового глузду, який допомагає знаходити естетичну "міру" застосування барокових риторичних прийомів, інакше кажучи, з позицій логіки аргументує риторичні випадки, або правила, "адекватного" застосування барокового тезаурусу. І тут можна згадати давньоруський термін "лѣпота" – "краса" з відповідним семантичним полем: краса як "істинне", "краще", "гарне", "добре", "належне", "доцільне", – що в контексті людської мудрості й здорового глузду викристалізувалось у слов'янській етноментальності.

Продовжуючи обґрунтування лінгвоестетичної правомірності існування поняття "decorum" в античну, класицистичну та барокову добу, наведемо вислів радянського дослідника А. Штамбока з приводу оцінки впровадження теоретичних настанов Феофана Прокоповича у власну риторичну діяльність: "Феофан Прокопович тяжіє до репрезентативного мистецтва, барвистості виразу і при цьому в поняття "decorum" вкладає ознаки бароко" [История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в пяти томах. Т. 2. Эстетические учения XVII–XVIII веков / [ред. М. Ф. Овсянников, В. П. Шестаков и др.]. – М, 1964. – С. 724]. А на елементи раціоналізму в творчості Ф. Прокоповича була звернена увага вітчизняних дослідників ще у кінці 70-х років XX століття: у нього "риси бароко поєднуються з елементами раціонального стилю класицизму" [*Іваньо І. В.* Естетичні погляди Ф. Прокоповича // Прокопович Ф. Філософські твори в 3 т. Т. 1. Про риторичне мистецтво. – К., 1979. – С. 76]. Відтак поняття "декоруму" частково екстраполюється з поетико-риторичного дискурсу Бароко на естетику класицизму, як загальноєвропейського, так і вітчизняного.

Спрацьовування принципа лінгвоестетичної відповідності форми змістові і майстерне володіння мистецтвом ампліфікації можна простежувати на прикладі епістолярної спадщини свт. Димитрія (Туптала). Святитель блискуче володів як проповідницьким словом, так і епістолярним. Тексти листів різні, і спосіб їх написання залежав від особи адресата, адже стилістика кожного листа зумовлена його змістом та адресною спрямованістю на особистість одержувача цього листа. Від цього залежала образність виразів, риторичні "умовності" як спосіб естетичної організації барокового тексту. До естетичного тезаурусу калістики слова в листах свт. Димитрія (Туптала) входили також використання жартів, дружніх заохочень або критики; обсяг використаних вчених фраз, майстерні варіації; лінгвоестетичні прикраси, висловлені через метафору, перифразу, алегорію; цитування античних та новолатинських поетів та єзуїтських творів. Так на практиці "спрацьовував" принцип "декорум'у", риторично обумовлений спрямованістю на конкретного адресата.

Отже, якщо порівнювати античний та класицистичний типи риторики, з одного боку, а з іншого – бароковий риторичний стиль, то доцільно

говорити не про "два етапи пристойності", де перший – це "слідування правилам", а другий – "порушення правил": це правила різні, а сам принцип єдиний – лінгвоестетична відповідність форми змістові ораторського висловлювання. Більше за те, людський розум, логіка, раціональність завжди виступають оціночним критерієм щодо використання калістики слова у будь-якому стилі через мистецтво ампліфікації.

О. О. Карпенко, асп., ДДПУ, Слов'янськ
konepark@mail.ru

КАТЕГОРІЯ ЧАСУ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ XX СТОЛІТТЯ

"Пошук часу" виступає провідним лейтмотивом філософсько-естетичних розвідок XX століття. Категорія часу стає точкою перетину філософського та музичного мислення, в якій фокусуються звернення філософів до музики як до "мистецтва часу" та концептуальні композиторські побудови. Спробуємо окреслити діалог філософських та музикознавчих концепцій часу.

Питання часу постає в дослідженнях таких філософів XX століття як Е. Гуссерль ("час-свідомість"), А. Бергсон ("чиста тривалість"), М. Гайдеґґер ("час-присутність"), О. Лосєв ("час-становлення"), Т. Адорно ("концепт часу у музиці А. Шенберга та І. Стравінського"), Ж. Делез ("пульсуючий та не пульсуючий час"), Ж. Деріда ("час-дар-присутність") та інших.

Проведемо першу філософсько-музичну паралель – засновник феноменології Е. Гуссерль та представник нововіденської школи А. Веберн. Творчість А. Веберна – це своєрідна трансцендентальна музична феноменологія, в побудові якої можна угледіти деякі принципові аналогії з творчістю Е. Гуссерля. Тема часу є однією із центральних тем філософії Е. Гуссерля, він неодноразово звертається до музичних реалій: сприйняття звуку, тону і мелодії для опису часових структур свідомості. В свою чергу А. Веберн не розмірковує про час, він "філософує музикою", його часова концепція просвічує крізь музичну структуру його творів. Фундаментальне для А. Веберна мікрочасове глибинне співвідношення "пауза-тон", в якому пауза являє собою "просвіт" незвукової музичної матерії, а тон – це і та звукова матерія, що не є "носійною", і одночасно та, яка певним чином взаємодіє з незвуковим – є еквівалентним у певному сенсі основному аналітичному розрізненню Е. Гуссерля "ноезис-ноема" і аналогічним його мікрочасовим аналізам тону. Якщо Е. Гуссерль спрямовує філософську свідомість до окреслення первинних часових структур свідомості, то А. Веберн спрямовує музичну свідомість до споглядання і творчості первинних структур музичного часу і звуку.

Концепт часу в музичних творах майстрів нововіденської школи (А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна) та неокласиків у особі І. Стравінського розглядає Т. Адорно в своїй праці "Філософія нової музики". Пошуки нових форм музичного висловлювання призводять до створення

А. Шенбергом дванадцятитонової композиції, внаслідок якої відбувається концептуальна інтенсифікація темпоральності твору – згущення часу, узагальнення змісту, наближення до абстракції. Порівнюючи два різні методи музичного мислення, Т. Адорно зазначає, що музика нововіденців досягає граничної вертикальності, стиснення часу, тобто його економії, на відміну від музики І. Стравінського, у якого час метаморфує у простір і зовсім зникає. Т. Адорно порівнює музичну техніку І. Стравінського з кіномонтажем С. Ейзенштейна, сенс якого полягає в синтезі часткових елементів сюжету, які зостаються відокремленими один від одного, але розташовуються в один ряд у певній послідовності.

Якщо у І. Стравінського горизонтальна гармонія розгортається у часі-просторі, то О. Мессіан у своїх музичних пошуках спирається на "час-тривалість" А. Бергсона. Музичний стан тривалості він називає мистецтвом вітражу, принципом обертового "кристалу", в якому сполучення "фаз-станів", які перетікають одна в одну виступає замість відсутності процесуального розвитку. Музичне мислення О. Мессіана втілюється у жанрі медитацій: симфонічні медитації "Забуті приношення", сім коротких видінь "Тіла нетлінні" та інші.

Мессіанівська картина світу являє собою як "множинність" фізичних часів, так і "множинність" часів біологічних: час дитини, дорослого і старого – кожному з яких відповідає свій ритм. У О. Мессіана існує час зірок – повільний час, що триває мільйони років, час гір, які живуть цілі геологічні епохи, час людський – фізіологічний, психологічний, час атомів – найкоротший з усіх. Тож сутність світу, за О. Мессіаном полягає у поліритмії, у своєрідному накладенні часів, в яких живе всесвіт і людство. Міркування композитора співзвучні з концепцією часових відносин – темпоральності та темпоральних рівнів Т. Фрейзера. Поліритмія О. Мессіана – це накладені один на одного декілька ритмів, які для виразності мають різне тембральне забарвлення. Композитор створює нову музичну форму – ритмічний канон і зазначає, що поліритмію варто узгоджувати з політональністю та полімодальністю.

Своєрідним музичним колажем, коли непульсуючий час, за Ж. Делезом, може бути здобутий лише з пульсуючого, автор вважає запис пташиного співу О. Мессіаном, коли твір повністю будується не на моделі "культури", а на моделі "натури". Зупинимось і детальніше роглянемо концепцію часу Ж. Делеза. Він вирізняє два образи часу – Еон і Хронос, де Еон – чиста порожня форма часу, а Хронос – сукупність руху, який в свою чергу породжує пульсуючий і не пульсуючий час. Пульсуючий час завжди територіалізованний час, це кількість рухів шагу, котрий позначає територію. Найпростіша музична форма пульсуючого часу – ритурнель.

Головною інновацією музичного мислення XX століття стала техніка інтегрального серіалізму, створена П. Булезом, який будує свої композиції, виходячи із складених ним серій висот, тривалостей, динаміки, артикуляції. Концепція звукового простору та часу композитора базується на парній класифікації звукового простору та часу: прямий – зігнутий,

регулярний – нерегулярний, гладкий – засічений, гомогенний – негомогенний, пульсуючий – аморфний.

Філософська та музикальна лінії творчості виказують очевидні гомології та паралелі, які мають значний евристичний потенціал щодо виявлення новітніх горизонтів мислення.

П. О. Корчовий, ст. викл., ЧНУ ім. Б. Хмельницького, Черкаси
pash_2k@ukr.net

УЯВА В КОНТЕКСТІ ДОБУДОВИ ОБРАЗУ ЕСТЕТИЧНОГО БАЧЕННЯ

Процес сприйняття будь-якого предмету мистецтва пов'язаний з візуальним сприйняттям тих якостей, які задіюють вже сформовані механізми уяви, що дають можливість побачити шлях до нової, ускладненої і в той же час справжньої суті, де реальність зміщується в світ ідей та уявних образів. Мова йде про актуалізацію якостей уяви вживатись у самий твір, проявляючи його глибинний зміст та пов'язуючи ці якості з їх першоосновою та одна з одною в єдине органічне ціле "якісного ансамблю твору".

Р. Інгарден у праці "Досліди з естетики" пояснює це на прикладі шматка мармуру, що має назву "Венера Мілоська", наголошуючи, що він має різні властивості, які не тільки не приймаються до уваги під час естетичного переживання, але, крім того, явно служать при цьому перешкодою, внаслідок чого вони стають непомітними (різні нерівності, поглиблення і т. д.). "В естетичному переживанні ми не помічаємо цих деталей на камені, поводимося так, ніби не бачимо їх…" "В думці" або навіть в конкретному уявленні, що викликане спостереженням, ми добудовуємо такі подробиці предмета, які відіграють позитивну роль при досягненні оптимально можливого в даному випадку естетичного "враження", тобто є об'єктом нашого естетичного відчування, який найбільш повно виражає естетичні цінності. І тільки в цьому випадку проявляються деталі, що приховані раніше, розкривається внутрішній зміст твору. При цьому подробиці, що були помічені раніше, певним чином "шокують".

Процес спостереження такого реального предмета у творі мистецтва, який вражає сприйняття чи то однією своєрідною якістю чи безліччю їх, дає початок відповідному процесу естетичного переживання. Саме тут відбувається в першу чергу входження в чуття, а не сприйняття, формується стан сильного здивування (потрясіння), що викликається якістю, яка нав'язується у спостережуваному предметі. Інгарден розуміє цей стан як "попередньо дану емоцію, що жадає заволодіти та насолодитись цією якістю предмета, що таким чином її виражає". У перший момент, не розуміючи, яка це якість, "ми лише відчуваємо, що воно приваблювало нас до себе, спонукало звернутися до нього з метою володіння ним у безпосередньому контакті" [*Ингарден Р.* Исследования по эстетике. – М. : Изд. иностр. литературы, 1962. – С. 125].

Виникнення в чиєму-небудь потоці переживань попередньої естетичної емоції зміщує акценти, ніби приглушуючи звичайні переживання та

розумовий процес, що спрямований по відношенню до предметів навколишнього його реального світу. "Мета зникає, натомість постає цілісний пейзаж. Відбувається явне звуження поля свідомості по відношенню до цього світу, і хоча ми не втрачаємо беззвітного відчуття наявності та існування його, хоча відчуваємо, що продовжуємо перебувати в світі, однак це переконання в існуванні реального світу, яке постійно прикрашає будь-яку нашу актуальність, відсувається на другий план, втрачає значення і силу" [Там же. – С. 131].

Факт реального існування та відповідних до цієї реальності якостей замінюється на "зміст" цих якостей. Ця видимість створює, за словами Інгардена, справжній "ансамбль якостей", і, не помічаючи його недоліків, людина покращує його. Створюється естетичний предмет, якісний зміст якого є багатшим у порівнянні з тим, який виникає завдяки самому творові. "Одночасно внаслідок цього приписування певного кількісного комплексу, наприклад даному шматку мармуру, здається, що він становить основу цих якостей. Ми забуваємо про різницю між створеним естетичним предметом і певним реальним предметом головним чином тому, що одночасно відбулася модифікація основного спостереження цього реального предмета" [Там же. – С. 137].

Якщо допустити це зміщення з самого початку сприйняття естетичного предмета, відбувся б розлад його цілісності, іншими словами, камінь залишився б каменем. Саме так би все і сприймалося, якби не відбувалося свідомого зусилля до цілісного бачення, що створює можливість "входження в образ", адже без цього втратиться творча складова (об'єктивність) будь-якого мистецтва – і воно стане випадковим, "механічним", де все трапляється, а не створюється.

Після повернення до емоційного сприйняття вихідної якості – твір мистецтва, що спостережується, самостійно створює в нашому уявленні деталі іншого порядку, зокрема інші якості, що викликають в нас нову хвилю естетичного збудження. Подібне відчуття пережив Вільям Паттерсон, випадково натрапивши в Музеї Сучасного Мистецтва на величезний триптих Макса Бекмана "Відправлення". – "Я просто "ввійшов у картину. Це був перший випадок, коли я зміг зробити це з будь-чиєю картиною. Мій формативний розум відключився і я виявив, що "читаю" картину своїми почуттями" [*Patterson William P.* Eating The "I" : A Direct Account of the Fourth Way – the Way of Transformation in Ordinary Life. – Fairfax, CA : Arete Communications, 2000].

Мерло-Понті в цьому контексті розвинув теорію "бачення тілом", розуміючи його, як свого роду самосвідомість, яка, є одночасно і тим, що бачить, і видимим одночасно, "за допомогою змішання, взаємопереходу, нарцисизму, суще того, хто бачить, і того, що він бачить… Щоб бачити, недостатньо мислити: бачення – це мислення за певних умов, яке народжується "з приводу" того, що відбувається в тілі, "збуджується" тілом до думки. Воно не може вибирати, бути йому чи не бути, мислити чи що інше. Воно повинно містити в собі цю обтяженість, залежність, які

не можуть бути привнесені в нього ззовні. Певні події, згідно з "встановленню природи", мають відбутися в нашому тілі, щоб дозволити нам те чи інше побачити [*Мерло-Понті М. М.* Око і дух / пер. з фр., предисл. і комент. А. В. Густиря. – М. : Мистецтво, 1992. – С. 13].

У таких умовах трансформується значення самого твору мистецтва. Так, Мерло-Понті зазначав: "У мене викликало б значні ускладнення питання про те, де знаходиться та картина, на яку я дивлюся. Тому що я не розглядаю її, як розглядають річ, я не фіксую її в тому місці, де вона розташована, мій погляд блукає і губиться в ній, як у німбах Буття, і я бачу, швидше, не її, але згідно їй, або з її участю" [Там само. – С. 17].

Отже, завдяки властивості уяви до відтворення відкривається можливість бачення суті найдрібніших деталей, кожна з яких символічно висловлювала свій прихований зміст. На думку Інгардена, це означає не що інше, як "входження в чуття", а "естетична дійсність" виступає як еквівалент відчування. "У цьому процесі добудовування пробуджуються відчуття, подібні тим, які ми відчували б, якби "насправді" спілкувалися в реальному житті з такого роду особою в даному його психічному стані, а отже, виникають, наприклад, акти спільного відчуття радості чи захоплення [*Ингарден Р.* Исследования по эстетике. – С. 141]. Фактично це може означати "вживання" у стан образу, при якому уява відтворює відсутні деталі, проявляючись у єдності сприйняття твору мистецтва і одночасно добудовує себе саму в цей новостворений світ естетичних переживань.

К. С. Костенко, студ., КНУТШ, Київ
kostenkok5@gmail.com

СИМВОЛІЗМ В АРХІТЕКТУРІ АНТОНІО ГАУДІ

"Той, кому Природа починає відкривати свої секрети,
відчуває непереборне бажання дізнатися
найдостойнішого тлумача – Мистецтво".
Йоганн Гете

Дивак. Експериментатор. Творець. "Художник природи". Все це можна сказати про архітектора-модерніста Антоніо Гауді, якого не сприймали сучасники, часто критикували та засуджували. Відомий італійський письменник, історик літератури і мистецтва Маріо Прац писав: "Від нього пахне ладаном і первородним гріхом". Іспанський письменник та філософ Мігель де Унамуно характеризував архітектуру Гауді як "п'яне мистецтво". Лише Сальвадор Далі визнавав талант каталонця та написав у журналі "Мінотавр" в грудні 1933 року, що архітектура Гауді – це оригінальне явище в історії мистецтва з використанням складної метафорики. Гауді входить до числа найвідоміших архітекторів ХХ століття. Традиціоналізм і модернізм, любов до національного і створення нових ідей, – все це знайшло відображення в його роботах. "Вплив особистості та творчості Гауді зростає з кожним днем. Вона виходить далеко за

рамки власне архітектури, оскільки зачіпає питання не просто будівництва, але формування нової, творчої концепції простору, з ефективним використанням світла, кольору і декоративного оформлення" [*Хиральт-Миракле Д.* Гауди – архитектор,художник и мыслитель // Бергос Ж. Гауди. Личность и творчество. – Барселона : Библион, 2003. – С. 10]. Для архітектури Гауді характерно як унікальне різноманіття форм реального і уявного, так і здатність підняти художній образ до символу, що служить засобом втілення смислів, які виходять за рамки зображення. Символіка завжди займала значне місце у творчості Гауді, постійно і різноманітно відображаючись в його творах. Йому вдалося створити свій міфологічний всесвіт, що складається з безлічі складних і багатозначних символів і образів. Роботи творця втілюють у собі "перехід від раціоналістичної архітектури до органічної". В своїх творіннях Гауді поєднує "архітектуру, міф, поезію, ботаніку та астрономію" [*Риуй М. Ф.* Архитектура, символ и трансцендентность в архитектуре Антонио Гауди [Электронный ресурс]. – Режим доступу: http://maap.ru/library/book/158]. Вивченням феномену Гауді займалися такі зарубіжні дослідники, як М. А. Кріпо, Х. Б. Нонель, М. Ф. Ріуй, Р. Цербст, Г. Хенсберген, та вітчизняні і російські – В. Л. Глазичев, Е. В. Калімова, Т. П. Каптерева, С. В. Купріянов, Н. Н. Пілікіна, В. Л. Хайт, Д. О. Швидковський.

Гауді був переконаний, що архітектурні творіння мають бути подібні природному організмові, а тому повинні органічно поєднуватися з тваринним та рослинним світом: "Запозичивши у природи геометричний принцип, Гауді потім покривав його природним декором" [*Нонель Х. Б.* Антонио Гауди. – М. : Стройиздат, 1986. – С. 59–60]. Крім того, він не любив замкнуті і геометрично правильні форми, саме тому ніколи не використовував прямих ліній, бо вважав, що це породження людини, а круг – породження Бога. Гауді вказував, що в архітектурі та дизайні мають зникнути кути, сонце має проникати з усіх сторін у приміщення, що буде створювати образ раю. Також архітектор часто використовував в своїх роботах нові технології, які до нього ніхто не втілював в життя, не боявся експериментувати. Гауді вважав, що "істина – це повернення до витоків", своєрідна подорож у минуле. Багато уваги приділяв гармонії пропорцій, кольору та світла. Сам архітектор вважав себе послідовником готичної та візантійської традицій, проте також використовував елементи стилю бароко і звертався до традиційних стилів Каталонії: мудехар, ісабеліно, платереско.

Парк Ґуель у місті Барселона – одне з найвідоміших творінь архітектора – втілює ідею єдності і художньої цілісності буття, де втрачається грань між творінням людини та створеним природою. "Гауді – це органічна архітектура, не імітація створеного природою, а наслідування її силі" [*Глазычев В. Л.* Послесловие // Нонель Х. Б. Антонио Гауди. – М. : Стройиздат, 1986. – С. 75–78]. В парку найбільш чітко проявляється поєднання природи з міфом та релігією. Кожний елемент має символічний характер. Кількість східців 33 – 3 прольоти по 11 східців – ймовірно

пов'язана з віком розп'яття Христа. Східці ведуть до центральної частини парку, де знаходитися камінь, який символізує "філософський камінь". На вершині парку, де відкривається панорама всього міста, Гауді зробив лавку в формі спіралі. Архітектор хотів, щоб людина могла знаходитися в компанії інших людей сидячи там, де лавка вигнута всередину. Якщо ж хтось захоче посидіти на самоті, то для цього зроблені одинарні місця на виступаючій частині. Мандали, які використовував Гауді для орнаментного прикрашення, виражають ідею Платона про досконалість, яка була пов'язана зі сонцем і світлом. "Усі духовні символи, а також всі репрезентативні символи – представляють різні галузі людської діяльності – геометрично виражені у вигляді найпростіших споконвічних фігур: кола, квадрата, хреста, трикутника. У парку Ґуель символічні форми впливають як на емоції того, хто прийшов в парк, так і на його інтелект" [Там же]. На прикладі Парку Гуель архітектор вирішує проблему синтезу мистецтв як діалогу природи та архітектури, декоративно-прикладних мотивів і поліхромної скульптури.

В храмі Саграда Фамілія немає жодної архітектурно-скульптурної деталі чи архітектурно-композиційного рішення, які б не мали канонічного і символічного значень. Гауді вирішив зобразити весь зміст Нового Завіту в одній сукупності: "Собор зростає до небес як живий організм і немов сама світобудова, він сповнений всіх мислимих і фантастичних істот, святих, химер, тварин і рослин. Тут переплелися Стародавній світ, легенди Заходу, мрії про Схід" [*Швидковский Д. О.* Антонио Гауди: стиль модерн на языке каталан // От мегалита до мегаполиса : очерки истории архитектуры и градостроительства. – М. : Архитектура-С, 2009. – С. 144–151]. Гауді зміг втілити в архітектурі готики всі форми теології. "Саграда Фамілія – народний храм, в ньому відбивається спосіб життя людей. Цей собор будується за волею Бога та народу" [*Бергос Ж.* Гауди. Личность и творчество. – С. 274]. Він хотів створити "енциклопедію" – місце паломництва архітекторів всього світу. Таким місцем мав стати храм Саграда Фамілія. Кожний архітектурний шедевр Антоніо Гауді несе в собі символічний зміст (наприклад, Дім Вісенс розкриває тему арабських казок "Тисячі і одної ночі"). Всі зодчества уособлюють поєднання християнських та язичницьких символів. Гауді хотів піднести духовність людини, її мудрість та надати своїм творам особливої енергії, створити "живий організм".

Творчість Гауді є вкрай актуальною для сучасної архітектури, адже більшість теперішніх споруд є досить простими та позбавленими глибокого сенсу, натомість каталонський майстер намагався зробити свої шедеври насиченими та змістовно наповненими: "Навіть ті деталі, які слід було б назвати декоративними, насправді є символічно-смисловими" [*Нонель Х. Б.* Антонио Гауди. – С. 50]. Всі його творіння мають велике естетичне і освітянське значення, одним з досягнень яких є те, що кожного разу вони сприймаються глядачем по-новому. Роботи Антоніо Гауді є однією з вершин світової архітектури у вмінні впливати на людину. Як зазначав, один з найбільших дослідників творчості Гауді –

Хуан Бассегода Нонель, доктор архітектури, завідуючий кафедри Гауді Барселонського Політехнічного університету: "Архітектура Гауді не вміщується в рамки модернізму, в той же час модернізм прекрасно вписується в архітектуру Гауді" [Там же. – С. 208].

Т. О. Кривошея, канд. филос. наук, доц.,
НМАУ им. П. И. Чайковского, Киев
plato3@yandex.ru

АКТУАЛЬНЫЕ ПОДХОДЫ К ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ: ПАРАДИГМА ПРИСУТСТВИЯ

Концепт "присутствия" все активней входит в современный гуманитарный дискурс. В различных дисциплинарных контекстах и теоретических модуляциях фактор присутствия актуализирует необходимые для человека культуры XXI столетия ценностные отношения и взаимодействия. На наш взгляд, концепт присутствия может выполнить интегративную функцию в осмыслении широкого круга вопросов, связанных с теорией и практикой эстетического воспитания. Во всяком случае, внимательное прочтение работ Ханса Ульриха Гумбрехта – автора идеи типологии культур по фактору присутствия/смысла – вдохновило и побудило к подобным размышлениям.

В эстетическом переживании (и в этом его ценность и культурная значимость) сохраняется баланс между опытом и восприятием, что побуждает человека откликаться на них телесно и эмоционально. Компонент присутствия вплетен во многие культурные практики, которые опосредовано, формируют модели чувственной и эстетической культуры.

Определение чувственно-эстетического в категориях присутствия методологически совпадает с понятием "чувственного непосредственного" Анатолия Канарского. И Канарский, и Гумбрехт видят в эстетическом-чувственном заданность заинтересованного непосредственного "контакта" с окружающим миром, индикатор неразрывности телесного и духовного в бытии и культуре.

Усиление виртуальных процессов в человеческой жизни формирует принципиально новые модификации человеческой телесности и связанных с ними модусов присутствия. В контексте создания новых возможностей воспитания и обучения, связанных с техническими изобретениями и их повсеместной доступностью, все чаще возникает чисто практический вопрос о границах присутствия человека в виртуализированных взаимоотношениях.

Примером актуализации вопроса о присутствии в условиях влияния экранной парадигмы на антропологические характеристики восприятия и чувственности может послужить фильм литовского режиссера-дебютанта Кристины Буожите "Коллекционерка". Основная коллизия ленты заключается в попытках главной героини восстановить чувственный контакт с

миром. После экзистенциальной травмы (смерти отца) девушка утратила эмоциональную и физическую восприимчивость. Чтобы восстановить чувствительность она начинает снимать видео с собой, фиксируя различные обыденные ситуации и взаимоотношения. И только пересматривая это видео, постфактум к ней возвращается "чувствительность" к происходящему, что должно стать отправной точкой конструирования личного мира пост-чувственности. Чувство ненависти, любви, сострадания, боли вновь приходит к героине посредством созерцания своего экранного существования в жизненных перипетиях, с ними связанных. Таким образом, фильм демонстрирует неоднозначность современного понимания присутствия. Проблематичность или недостаточность телесного присутствия (присутствия как такового) может быть компенсирована экранным либо виртуальным присутствием-отсутствием. И такой двойной режим присутствия, который формирует экранная культура, есть примером новой антропологии восприятия и чувственности.

Нехваткой присутствия можно трактовать и проблему негации труда как телесного усилия. Показательным в данном контексте есть пример современных методик оценивания художественного произведения: в них доминирует установка избегать оценки физических усилий, которые художник потратил на работу над произведением.

Теория эстетического воспитания как просвещенческий проект часто апеллировала (и продолжает это делать) к "высокой" эстетической чувственности. Присутствие актуализирует эстетику низших чувств (так называемую "низовую" эстетику), привлекая в исследовательское поле осязание, нюх, вкус, телесность. Внимательное отношение к данным "неблагородным" чувственным модальностям побуждает и к переформатированию воспитательных подходов в той сфере, которую О. Конт называл "organisation des sentiments".

Х. Є. Кутіліна, студ., НаУКМА, Київ
ffisherking@gmail.com

ПРОБЛЕМА ДЕФІНІЦІЇ МИСТЕЦТВА ТА ПЕРСПЕКТИВІЗМ ДЖ. О. ЯНГА

Проблема дефініції мистецтва є однією з центральних для англо-американської естетики 2 пол. XX ст. В англо-американській традиції пошуки дефініції мистецтва в цей період стимулювала передусім аналітична філософія, найвагоміші для естетики ідеї якої були сформульовані Л. Вітгенштайном у праці "Філософські дослідження" (1953) і вплинули на появу антиесенціалізму – нового підходу в естетиці, що наголошував зокрема на неможливості визначення мистецтва як такого і відсутності самої необхідності в такому визначенні. Попри ряд досягнень, цей підхід мав суттєві недоліки, що інспірували розробку принципово есенціалістських підходів.

За відомою класифікацією Стівена Девіса (Stephen Davies), професора Університету Окланд (Австралія) та знаного дослідника з естетики,

в англо-американській філософії мистецтва передусім другої половини XX ст. можна виділити два основних есенціалістських підходи до розв'язання проблеми дефініції мистецтва: процедуралізм та функціоналізм. До процедуралізму він відносить будь-які теорії, що у визначенні мистецтва спираються на "процедуру" присвоєння статусу твору мистецтва передусім авторитетними колами людей, або ж так званим "мистецьким світом". Функціоналізм визнає ключовим для дефініції мистецтва здійснення "артефактами" тих чи інших функцій, що вирізняють ці твори серед інших предметів людського досвіду. Доктор філософії, професор Університету Вікторія (Канада) Джеймс О. Янг (James O. Young) у своїй праці "Art and Knowledge" пропонує власну теорію – перспективізм, – що синтезує ці два підходи і демонструє умовність згаданої класифікації.

Перспективізм Дж. О. Янга виходить з типової для процедуралізму пресупозиції: мистецтво не має унікальних, внутрішньо властивих лише йому характеристик. Відтак, статус мистецького твору може бути лише наданий тому чи іншому артефакту певною спільнотою, а саме – так званим "мистецьким світом". Мистецьким світом для Янга при цьому є будь-яка група людей, що використовує термін "мистецтво". Традиційний для процедуралізму концепт "єдиного" мистецького світу Янг проблематизує. На його думку, вирішити проблему дефініції мистецтва можливо лише шляхом "введення" множини мистецьких світів, визнання існування яких має елімінувати проблему суперечливості визначень мистецтва, що неминуче виникає в межах теоретично єдиного мистецького світу.

Досвід взаємодії з мистецькими творами може бути корисним тому, що мистецтво здатне виконувати дві основних функції: гедоністичну та когнітивну. Гедоністичною функцією є здатність мистецтва розважати й викликати приємні переживання, когнітивною – здатність надавати певні знання про життя та світ взагалі. Мистецькі твори можуть виконувати як тільки одну з цих функцій, так і обидві функції водночас. При цьому найкориснішою є саме когнітивна функція. Цей ряд ідей виявляє елементи функціоналізму в теорії Дж. Янга.

Особливість синтезу процедуралізму та функціоналізму в теорії Дж. Янга виявляє себе зокрема і в його погляді на процедуру присвоєння артефактам статусу мистецьких творів. Кожен з мистецьких світів, на його думку, самостійно надає артефактам статусу мистецьких творів, керуючись певними настановами. При цьому настанови загалом не можуть бути обґрунтовані теоретично, тому, як правило, обираються довільно. Водночас, незважаючи на неможливість їхнього теоретичного обґрунтування, обрання певних настанов може і має бути продиктоване практичними інтересами, передусім – отриманням найбільшої користі від досвіду взаємодії з мистецькими творами. З огляду на це, кожен мистецький світ має прийняти такі настанови, які б надавали статусу мистецтва тільки тим творам, що виконують когнітивну функцію.

Перспективізм Янга поділяє передусім широко критикований недолік процедуралізму, а саме – циркулярність, стверджуючи, що мистецтво

визначається наданням йому такого статусу мистецькими світами, що, в свою чергу, отримують звання мистецьких світів саме завдяки власному використанню слова мистецтво. Інформативність такого визначення є сумнівною для багатьох критиків процедуралізму (зокрема, для М. Бердслея, Н. Керолла та Р. Вольгейма), і перспективізм не вирішує цієї проблеми. Крім того, проблемний бік синтезу процедуралізму та функціоналізму в теорії Янга виявляє себе у спробі обмежити свободу визначення мистецтва мистецькими світами, надавши єдиний принцип, з яким має бути узгоджене присвоєння мистецьким творам їхнього статусу. Запропонований Янгом принцип максимальної практичної користі не є достатньо обґрунтованим, адже дослідник не проблематизує цінності самої практичної користі.

Висловлена Дж. Янгом ідея використання мистецькими світами довільно обраних настанов пропонує чіткий погляд на саму процедуру надання статусу мистецтва, що в багатьох теоріях процедуралізму (наприклад, в інституціональній теорії Дж. Дікі) висвітлена недостатньо. До того ж, "демократичне" визначення Янгом мистецького світу знімає проблему сумнівного авторитету обраних кіл людей, що виникає в процедуралістських теоріях зокрема вже згаданого Дж. Дікі та А. Данто. Цей підхід є також плідний тим, що демонструє можливість синтезу процедуралізму та функціоналізму, виявляючи умовність класифікації С. Девіса, яка сьогодні проблематизується зокрема такими авторами, як Р. Стекер та Б. Остерман.

В. А. Личковах, д-р філос. наук, ЧНТУ, Чернігів
Volodymyr.lychkovakh@ukr.net

ПРЕЗЕНТАЦІЯ КОЛЕКТИВНОЇ МОНОГРАФІЇ "ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ" (за ред. проф. В. Личковаха. – К., 2013)

У 1981 році в Москві вийшла друком книга українського науковця з Інституту філософії АН УРСР І. Іваньо "Очерки развития эстетической мысли Украины". Фактично через третину століття, 2011 року, вже у незалежній Україні була видана монографія професора Київського національного університету імені Тараса Шевченка, лідера новітньої вітчизняної естетичної науки Л. Левчук "Українська естетика: традиції та сучасний стан". Більше монографічних видань такого штибу не існує, за винятком історико-естетичних розділів або розвідок з української естетики в підручниках, антологіях, багатотомниках із загальної історії естетичної думки (зокрема за ред. М. Ф. Овсяннікова, М. С. Кагана, В. П. Шестакова).

Але розвиток вітчизняної естетики, культури, мистецтва, літературно-художньої критики за останні 25 років підготували науково-теоретичний і соціокультурний простір для розбудови системної, всеохоплюючої історії української естетичної думки. Вже виконані й опубліковані фун-

даментальні дослідження з історії української культури і гуманітарії у галузях філософії, політології, економічної та історичної науки, але в естетиці такого видання, на жаль, бракує. Звичайно, виконання такої масштабної теоретичної роботи – це справа не одного автора і не одного року, що потребує багаторічних наукових зусиль цілого колективу однодумців, які професійно розробляють окремі аспекти й етапи розвитку української естетики. Потрібна й єдина методологія, спільність дослідницьких підходів, понятійно-категоріального апарату, розуміння природи наукової естетики й специфіки естетичної думки, їхніх зв'язків з культурно-історичними особливостями людського світовідношення, духовним життям суспільства, мистецтвом, арт-критикою.

Такий науково-творчий колектив склався за півтора десятка років на базі аспірантури за спеціальністю "естетика" кафедри філософії та культурології Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка. Колишні і нинішні аспіранти так чи так зверталися до проблематики історії української естетики, розробляли низку дисертаційних тем, пов'язаних з філософією українського мистецтва, окремими періодами і персоналіями української етнокультури. Аспіранти, викладачі і доценти кафедри працювали над колективними темами "Естетичний дискурс української філософії мистецтва", "Теоретико-методологічні аспекти історії української культури", "Чернігово-Сіверська культурологічна регіоніка". З цієї проблематики було підготовлено й успішно захищено в Київському національному університеті ім. Тараса Шевченка 8 кандидатських дисертацій, видано десятки статей, кілька монографій; двоє колишніх аспірантів стали докторантами. Проведено 5 міжвузівських методологічних семінарів з некласичної філософії моралі, мистецтва і культури та 5 Всеукраїнських наукових конференцій з філософії етнокультури, в т. ч. тричі – Кулішеві читання, на яких звучали і питання історії вітчизняної естетики. Матеріали конференцій і методологічних семінарів публікувалися у "Віснику Чернігівського національного педуніверситету", серія "Філософські науки", а також в окремих наукових збірниках.

Все це й дало можливість і творчу сміливість авторам колективної монографії та керівникові авторського колективу звернутися до розбудови історії української естетичної думки в її системному, комплексному, "холістичному" розумінні. Авторів монографії об'єднує не стільки спільна "чернігівська естетична школа", скільки сучасний український естетичний дискурс, що генерується київською філософською школою як в Інституті філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ, так і в Київському Національному університеті імені Тараса Шевченка. До речі, в авторському колективі цієї монографії бере участь професор кафедри КНУТШ Наталія Кривда – знаний спеціаліст з культури, філософії, мистецтва, естетики української діаспори.

У колективній монографії розгортається широка історична панорама становлення і розвитку естетичної думки України з часів її прадавнього населення до початку XXI століття. Розглянуто основні етапи формування

донаукової і наукової естетики, особливості українського естетичного дискурсу в його зв'язках із способом світовідношення, етнокультурою, мистецтвом, літературно-художньою критикою. Основні ідеї, принципи і понятійний тезаурус української естетичної думки аналізуються в контексті вітчизняних духовних традицій і спільноєвропейського культурного спадку.

Монографія адресована науковцям, викладачам, аспірантам, студентам гуманітарних і художньо-творчих спеціальностей. Може бути використана як навчальний посібник в курсах естетики та історії української культури.

Л. Й. Літвінчук, асп., НУБіПУ, Київ
litvinchuk-77@mail.ru

ГУМАНІТАРНЕ ЗНАННЯ ТА ТЕХНОЛОГІЇ КУЛЬТУРИ ДОБИ ПРОСВІТНИЦТВА

Сформовані в епоху Просвітництва, віра в силу розуму, виховання, освіту в боротьбі з феодальними відносинами і релігійними забобонами, стали головною рушійною силою як в зображенні оточуючої дійсності, так і в її викритті, пошуку шляхів її звільнення. Демократизація соціокультурних інститутів і розширення "культурних ландшафтів" вимагало від людини посилення власних інтерпретитивних можливостей. Людина стала на шлях самоствердження свого статусу в нових горизонтах світу. В епоху Просвітництва відбувається вивільнення людської особистості від оков середньовіччя, тобто вона втрачає віру в традиції, у неї формується новий світогляд. Саме людина стає вихідним пунктом секуляризованих філософських пошуків. Головним здобутком Просвітництва стало визнання здібності людини користуватися власним розумом, що і звільнило її.

Секуляризація наукового знання, розвиток можливостей його популяризації у зв'язку з виникненням "галактики Гуттенберга" (М. Маклюен), стрімка секуляризація всіх сфер життя і тотальна "генералізація цінностей" (М. Вебер) сприяли розширенню можливостей публічного обговорення наукових, побутових й інших проблем суспільного життя. В результаті цих соціокультурних зрушень виник раціоцентричний варіант картини світу.

Бурхливий сплеск просвітницького руху сприяв зближенню різних соціальних груп, що й стало передумовою змін у суспільно-політичному житті європейських країн. Ці зміни сприяли національному об'єднанню людей у Франції, Німеччині, Італії, скандинавських країнах, формуванню їх національної самосвідомості, де знаходили відображення своїх інтересів всі класи суспільства. Ще Ф. Бекон підкреслював, що відмінність між розвиненими й дикими народами залежить не від клімату та землі, а від наук і мистецтв.

Проголошуючи необхідність розвитку науки і впровадження результатів наукового пошуку, просвітники ставили перед собою високі цілі,

однією з яких є забезпечення свободи людини від себе самої та від оточуючого середовища, гуманізація відносин людини і природи.

Вже наприкінці XX століття світ зрозумів, що нестримний науковий пошук, підкорення природних стихій сформувало техноцивілізацію, що призвело до кризових явищ у більшості сфер життя людини. Як наслідок, людська діяльність стала загрозливою для самої людини, яка починає відчувати, що над більшістю процесів навкруг себе вона втрачає контроль.

Новоєвропейська метафізика як онтологія суб'єкта обґрунтувала і сформувала нові вимоги не тільки до гуманітарних знань, але й соціальних технологій епохи Просвітництва. Такими технологіями, що культивували новий образ людини, вирваної з контексту традиції, яка стверджує свій автономний статус, стали університетська освіта, друкарство, філософія і мистецтво. Синтез цих культурних стратегій був здійснений в літературі даної епохи, яку можна розглядати як різновид гуманітарної технології, оскільки саме вона стала способом відпрацювання метанаративів громадянського суспільства західної цивілізації. Формально-технічна природа розуміння суб'єкта, сконструйована в літературних кодах Просвітництва, готувала грунт для апріорних принципів трансцендентальної філософії та естетики романтизму і в той же час не суперечила дидактичним установкам просвітницького реалізму і сентименталізму.

Л. П. Ляшко, асп., КНУТШ, Київ
ljuljashko@gmail.com

ТРАНСФОРМАЦІЯ КЛАСИЧНОЇ КАТЕГОРІЇ "ЕСТЕТИЧНЕ" В ЕКОЛОГІЧНІЙ ЕСТЕТИЦІ

"Естетичне" – це метакатегорія, що позначає предмет естетики як науки і формується як категорія в XX ст. на основі предиката "естетичний", який активно вживається з часів німецького філософа І. Канта щодо особливого типу досвіду, особливих суб'єкт-об'єктних відносин, специфічної свідомості тощо, тобто до всієї сфери явищ, що вивчаються естетикою. Найчастіше під "естетичним" розуміється: "Суть його зводиться до специфічної системи неутилітарних взаємовідносин суб'єкта та об'єкта, в результаті яких суб'єкт отримує духовну насолоду (естетичне задоволення, досягає катарсису, блаженного стану тощо), яка не є його метою, але завжди супроводжує його, або свідчить про те, що відбувся конкретний акт естетичного досвіду, його «прирощення»" [*Бычков В. В.* Эстетическая сущность искусства // Ориентиры. Метафизические исследования человека и мира / отв. ред. Т. Б. Любимова. – М. : ИФ РАН, 2003. – Вып. 2. – С. 27–63].

З XVIII ст. в європейській культурі термін "естетичне" асоціюють з образотворчим мистецтвом. І. Кант єдину мету цих мистецтв бачить у "почутті задоволення" і називає таке мистецтво "естетичним". Його

"Критика здатності судження" розглядає природу наших естетичних суджень. Поняття краси філософ пов'язує з доцільністю (внутрішньою і зовнішньою). Зовнішня доцільність виражається в придатності предмета або істоти для досягнення певної мети. Саме внутрішня доцільність, згідно з І. Кантом, є джерелом прекрасного. Внутрішньо доцільні, гармонійні форми можна зустріти у первозданній природі. Світ мистецтва ж спеціально створюється в пошуках прекрасного. "Природа прекрасна, якщо вона в той же час подібна на мистецтво, а мистецтво може бути названо прекрасним тільки в тому випадку, якщо ми усвідомлюємо, що воно мистецтво і тим не менше здається нам природою" [*Кант И.* Сочинения : в 6 т. Т. 5. – М. : Мысль, 1966. – С. 322]. Філософ виділяє "прекрасне" в мистецтві, створене творчим генієм, на противагу "піднесеному", що зустрічається і в світі людей, і в первозданній природі. "Піднесене" порушує баланс між природою і мистецтвом і вивищує природу як виняткову. Німецький філософ Г. Гегель вважав естетику філософією мистецтва і фактично присвятив свої "Лекції з естетики" всебічному вивченню цього феномена. Для нього "царство художньої творчості є царство абсолютного духу" [*Гегель Г. В. Ф.* Эстетика : в 4 т. Т. 3. – М. : Искусство, 1971. – С. 384], і відповідно мистецтво розумілося ним як одна з форм саморозкриття абсолютного духу в акті художньої діяльності. Основною метою мистецтва, на його думку, є вираження істини, яка на даному рівні актуалізації духу практично ототожнювалася з прекрасним. Прекрасне ж осмислювалось як "чуттєве явище". Філософ обмежує свій аналіз "прекрасного" мистецтвом, тобто естетика розглядає сферу художнього "прекрасного", а буденний рівень залишає поза увагою. Г. Гегель пише: "обмеження предмета естетики прекрасним у мистецтві буде цілком доцільним, оскільки при всіх розмовах про красу природи (древні говорили про це менше за нас) досі нікому ще не приходила в голову думка взятись за вивчення предметів природнього світу під кутом зору їхньої краси і створити науку, яка давала б систематичне викладення цих красот" [Там же. – Т. 1. – С. 9]. Теоретики і практики XVIII і XIX ст. намагалися пристосувати природну красу до обмежень моделі, порядку, гармонії, доцільності. У цей же період ідея "піднесеного" постає як корелят до ідеї "краси", що вказує на естетичний досвід навколишнього середовища, який переважає над владою мистецтва. У середині XX ст. категорія "естетичне" утвердилась в академічній естетиці, що пов'язано з девальвацією категорії "прекрасне". Серед дослідників утвердилася думка,що: "Наука про прекрасне сьогодні неможлива, тому що місце прекрасного зайняли нові цінності, які Валері назвав шок-цінностями, – новизна, інтенсивність, незвичність" [Ästhetik heute / ed. A. Giannaras. – München : Francke, 1974. – S. 10].

"Естетичне" у рамках екологічної естетики набуває уже відмінного від традиційного розуміння виміру. Поняття "краси" не виступає якістю формальної досконалості цінного об'єкта, а стає поширеною естетичною цінністю екологічної ситуації. Ця цінність вимірюється не стільки форма-

льними особливостями, скільки безпосередністю й інтенсивністю сприйняття в момент підвищеного інтимному зв'язку особистості і конкретного навколишнього середовища. На думку фінського філософа Ю. Сепанмаа, критерієм естетичної оцінки навколишнього середовища слід вважати те, наскільки вона задовольняє потреби людини. Потрібно розуміти, що тут людина не стає просто фізичним споживачем природних ресурсів, а розглядає універсум як естетичний і духовний об'єкт. Ю. Сепанмаа у своїй роботі "Краса навколишнього середовища: основна модель для екологічної естетики" визначає термін "естетичний об'єкт" як такий, що має кілька смислів: естетичним може вважатися об'єкт, що володіє естетичними якостями; будь-який об'єкт, що є предметом естетичних досліджень [*Sepanmaa Y.* The Beauty of Environment: A General model for Environmental Aesthetics. – Helsinki : Environmental Ethics Books, 1993. – 191 p.]. Немає меж і критеріїв для виділення класу "об'єкти екологічної естетики", оскільки для них не існує обмежень ні у просторі, ні у часі.

Підсумовуючи, варто зазначити, що "естетичне" як метакатегорія за останнє століття зазнало відчутних трансформаційних процесів. Воно розуміється не як "прекрасне" в художній сфері, а як таке, що приносить естетичне задоволення, як "прекрасне" у буденному значенні, як епатажне, як неочікуване, як корисне тощо. Екологічна естетика розширює предметне поле традиційної естетики.

Т. М. Матюх, асп., НУ ВГП, Рівне
tamara.matyux@gmail.com

ЕМПАТІЯ ЯК ПРОБЛЕМА ЕСТЕТИКИ

Емпатія (англ. empathy від (грец. patho) – співпереживання) – розуміння відносин, почуттів, психічних станів іншої особистості в формі співпереживання. Слово "емпатія" походить від грецького "patho", що означає глибоке, сильне, чутливе почуття (відчуття), близьке до страждання. Префікс "ем" означає спрямований (скерований) усередину. Термін "емпатія" вперше в психологію ввів Е. Тітченер на початку XX ст., як прямий переклад запозиченого в німецького психолога та естета Т. Ліппса поняття вчування. Поняття "вчування" (нім. Einfuhlung – буквально "внесення почуттів" (рос. "чувствовать внутрь") – своєрідна форма антропоморфізму. Термін психології мистецтва і естетики, що означає процес перенесення на предмет переживань, внутрішніх почуттів та настроїв, що викликаються ним (наприклад, переживання людиною при сприйнятті будь-якого пейзажу, відчуття смутку або радості проектуються в даний пейзаж і сприймаються як його властивості – "сумний" або "веселий" пейзаж і тому подібне). Поняття "вчування" було вперше викладене Р. Фішером у роботі "Uber das optische Formgemhl" (1873). Зміст цього терміна він пов'язує із внутрішнім переживанням при споглядanні зовнішньої форми.

Феномен емпатії в естетиці проявляється як універсальна творча здатність, яка є властивою творцеві в будь-якій сфері діяльності. Емпатію в естетиці ми розглядатимемо через призму мистецтва. Адже здатність співпереживання – це фундамент будь-якого розуміння людини людиною і цю здатність повною мірою розвиває мистецтво. Воно створює цілісну картину світу в єдності думки та відчуття. "Предмети", створені працею художника, – стверджує І. В. Ільєнков, – розвивають здатність чуттєво сприймати світ. М. Пришвін, виражаючи своє розуміння специфічного світосприймання людьми мистецтва, стверджував, що здатність художника бачити світ означає безконечне розширення звичайної здатності всіх людей до спільної уваги [*Пришвин М. М.* Собр. соч. – М. : Худ. литер., 1984. – Т. 6. – 463 с.]. При цьому можливі такі випадки, коли умовний світ, відтворний мистецтвом, відчувається як безумовний.

Зовнішнім вираженням емпатії виступає перевтілення, об'єктом якого можуть бути як інші люди, так і тварини, рослини і неживі явища, знаки і зображення. К. Гроос зазначав, що "…наше "я" зливається з зовнішнім об'єктом. Ми самі ніби живемо в чужій особистості, і наше "я" наповнює життям навіть неживі предмети. Естетичне бачення не терпить нічого нерухомого чи мертвого; під впливом чарів внутрішнього наслідування все перетворюється в рух та життя. Таке перенесення себе в сторонній об'єкт, тобто наділення душею того, що позбавлене душі, і є естетична ілюзія" [*Гроос К.* Введение в эстетику. – СПб., 1899. – С. 143]. Відтак, уживаючись, вчуваючись в образи, людина наділяє їх своїм Я, як би одушевляє їх (якщо вони – образи неживих речей), втілює, додає їм психологічний статус Я.

Метод емпатії – це один з евристичних методів вирішення творчих завдань, в основі якого лежить процес емпатії, тобто ототожнення себе з об'єктом і предметом творчої діяльності, осмислення функцій досліджуваного предмету на основі "вживання" в образ, якому приписуються особисті відчуття, емоції, здатність бачити, чути, міркувати і так далі. Митець повинен вжитися в створюваний ним образ. А потім передати своє бачення не лише за допомогою різних кольорових відтінків, композиції і так далі, але і своїх відчуттів, в першу чергу, дозволяючи іншим вчуватися в його задум і зрозуміти його. І тоді твір "оживає" для глядача, він стає як би лицем даного твору.

Емпатія передбачає злиття з об'єктом дослідження, що вимагає величезної фантазії, уяви; відбувається активізація фантастичних образів і уявлень, що приводить до зняття бар'єрів "здорового глузду" та віднаходження оригінальних ідей. Метод емпатії, таким чином, широко використовується у вирішенні завдань художньої творчості. Всім письменникам властивий високий розвиток здібностей до емпатії. Так, Гюстав Флобер говорив: "Мадам Боварі – це я!" А. М. Горький в статті "Про те, як я вчився писати", яка адресована письменникам початківцям, характеризуючи творчий процес, особливу увагу приділяв уяві та емпатії: "У боротьбі за життя… і дійсний самозахист природа розвинула в людині дві потужні творчі сили: пізнання і уяву. Пізнання – це здатність спо-

стерігати, порівнювати, вивчати явища природи і факти соціального життя, коротше кажучи: пізнання – є мислення. Уява теж по суті своїй мислення про світ, але мислення переважно образами, «художнє», можна сказати, що уява – це здатність додавати стихійним явищам природи і речам людські якості, відчуття, навіть наміри. Ми читаємо і чуємо: «вітер плаче», «стогне», «задумливо світить місяць», «річка нашіптувала старовинні билини», «ліс спохмурнів», «хвиля хотіла зрушити камінь, він морщився під її ударами, але не поступався їй», «стілець крякнув, точно селезень», «чобіт не хотів влізати на ногу», «стекла запітніли», – хоча в скла немає потових залоз" [*Горький М. О.* Про те, як я вчився писати // Твори : у 16 т. Т. 16. – Киев, 1955]. Все це робить явища природи як би зрозумілішими для нас і називається "антропоморфізмом".

Емпатія в мистецтві виявляється не як якийсь елемент, відірваний від сенсу, щоб всі зрозуміли, що таке сенс, але бути "вкрапленою" в цей сенс через створюваний предмет, що став для митця деяким одкровенням. І тоді емпатичне розуміння знаходить нову "чуттєвість": "квітнуть чорні півони, камінь оживає, а жива плоть набуває властивостей каменя, тут миті зупиняються на століття, а ціле життя деколи ущільнюється в згусток, вимірюваний хвилинами, тут крізь життєву мить чутний дзвін весняного вітру, а "радощі" дихають смертю і тлінням. І цей парадоксальний світ не протистоїть реальному – він його виражає" [*Дмитриева Н. Л.* Диалектическая структура образа // Вопр. литер. – 1966. – № 6. – С. 73–84].

Отже, емпатія, як здатність розуміти себе та навколишній світ, співпереживати іншим, здійснює істотний вплив у будь-якому виді мистецтва, що в свою чергу є однією з доріг пізнання світу, всіляких відтінків емоційно-чуттєвих станів людини, її переживань, настроїв, будучи одночасно і інструментом пізнання, осмислення, і освоєння прекрасного в самій дійсності, краси й глибини людських почуттів, стосунків. Це своєрідний "діалог", який сприяє об'єднанню індивідуальних цінностей різних людей на основі їх "приведення" до загальнолюдського ціннісного "знаменника" через "розмову" на рівні душі.

Т. М. Мисюра, канд. філос. наук, НУБіПУ, Київ
misura_tanya@mail.ru

ЛЕГІТИМАЦІЯ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОГО СУБ'ЄКТУ В ХУДОЖНІХ ПРАКТИКАХ МОДЕРНУ

Логіка легітимації трансцендентального суб'єкту Модерну, вимагала чітких центрів розмежовування просторів виробництва, мешкання і дозвілля (Вебер М.). Їх демаркація зумовлювала діалектику співвідношення публічного і приватного. Так праця промислових робітників здійснювалася завжди в публічному просторі під спостереженням наглядача. Звідси метафора "паноптизму" Фуко М. Тоді як робота митця завжди залишалася утаємниченою, щось зберігала від езотеричності культових

практик, навіть після тотальної секуляризації всіх сфер культури, зокрема автономізації мистецтва. Вивільнення художньої творчості з під влади цехових корпорацій забезпечило не лише апріорність естетичних цінностей, але й власну майстерню митцю. Отже, художня творчість, що була прихована від допитливих поглядів в приватну сферу, перетворилася на таємницю, зберегла езотеричність культу, забезпечила легітимність індивідуального/оригінального погляду на світ.

Суб'єктивна самоочевидність мала трансцендентальний статус, оскільки соціальні форми ідентифікації приховують техніки дискурсу влади. Саме в цьому сенсі слід розуміти суверенність і презумпцію власного погляду на світ, який на справді виявляється в Модерні лише "картиною світу", згідно з позицією відомого німецького мислителя М. Гайдеггера. Можна погодитися з його думкою, що світ стає "картиною світу" лише в Новий час. Тому помилковими є позиції багатьох сучасних дослідників, які пишуть про "картину світу Премодерну", або "картину світу Постмодерну". Ці історичні типи культури не передбачають наявність самодостатнього суб'єкта, який сам визначає оригінальний ракурс погляду на світ.

Звільнення з під контролю публічного нагляду в проекті Модерну було абсолютизовано до заперечення необхідності навіть власного свідомого погляду, адже в розробках фрейдизму художня творчість стала справою сублімації (що також викриває модерне розуміння зв'язку свідомості з настановами бачення).

Візуальна практика споглядання мала іншу траєкторію. Споживання художніх творів поступово стало означати не просто потрапляння в руки замовника. З початку церкви, мецената, потім власника-колекціонера (хоча ще російська імператриця Катерина ІІ писала, що шедеври Ермітажу бачить лише вона та миші). Виставляння їх в публічному просторі салонів, галерей, які, відповідно, забезпечували споглядання як візуальну практику глядача (споживача художніх цінностей). Пізніше ця функція закріпилася за музеями (недарма зсув сенсу Ермітажу відбувся від "місця усамітнення" до музею всесвітнього значення).

Після того як твори високого мистецтва потрапили в колооберти публічного простору масового споживання першої половини ХХ ст. Адорно Т. обґрунтовує термін культуріндустрії.

Л.-М. М. Найем, студ., КНУТШ, Київ
latifafraus@gmail.com

ГІПРЕРРЕАЛІЗМ ЯК НОВА ХУДОЖНЯ РЕАЛЬНІСТЬ

"The simulation of something which never really existed"
Жан Бодрійяр

На даний момент аналіз тенденцій візуального мистецтва є актуальною і важливою темою для естетичної науки. Величезна кількість напрямів, одна змінюючи іншу, вриваються у світ мистецтва, намагаючись

захопити публіку надовго. Сьогодні цінитель мистецтва більш вибагливий ніж будь-коли, саме тому мета здивувати часто стоїть у митців на першому місті.

Як наслідок цього явища у культурі заходу у другій половині 60-х – початку 70-х років з'явилася нова течія – гіперреалізм, або, як його ще називають, фотореалізм. Цей напрямок характеризується особливим прагненням до фотографічної точності і достовірності зображення на картині або в скульпутурі.Спочатку слово "гіперреалізм" було використано як синонім французького слова "фотореалізм". Вперше цей термін застосував Isy Brachot в 1973 році, і в тому ж році "Гіперреалізм " став назвою великого каталогу та виставки в Брюсселі.

Практично всі представники раннього модернізму в один голос заявляли про те, що сама поява фотографії звільняє художника як творця від завдання демонстрації точної реалістичності зображень і більше того, поява фото сприятливо вплинула на творчість художніків, оскільки тепер вони могли зайнятися індивідуальними проявами своєї творчості та удосконаленням самих себе. Сам Малєвіч стверджував, що : "Між мистецтвом творити і мистецтвом повторювати – велика різниця", "Художник може бути творцем тоді, коли форми його картини не мають нічого спільного з натурою… Потрібно дати формам життя і право на індивідуальне існування" [*Малевич К.* Черный квадрат. – СПб., 2012], оскільки не бачив сенсу в копіюванні дійсності. У цьому плані його думки співзвучні з Ернстом Людвігом Кірхнером, який вважав, що "в наш час фотографія бере на себе точне зображення. Звільнений від цього живопис повернув собі свою початкову свободу" [Искусство XX века. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://webplus.info/index.php?page=48&article=162&list=1].

Зараз же все стало навпаки. Ось що пише, наприклад, Дайке у статті "Картини та малюнки Чака Кроуз":" У другій половині 60-х років мистецтво було готове до прийняття фотографічного стилю і не через поновлення інтересу до реалізму, а тому, що фотоапарат і фотографія досягли абсолютного поширення в повсякденному житті. Після 100 років радикальних експериментів в обох видах мистецтва повністю відпало питання про суперництво. Більше того, образність фотографії стала невід'ємною частиною методу. Її фіксувало, інтерпретувало і навіть прямо використовувало нове покоління поп-художників. Фотореалізм був неминучий, хоча ніхто в той час не віддавав собі в цьому звіту". Для досягнення таких результатів, гіперреалісти використовують цифрові зображення. Сам метод створення зображення відрізняється механічністю". [Там же].

Важливим є те, що гіперреалізм, як напрям, є більше технікою, ніж виявленням внутрішнього генія. Гіперреалісти не ставлять собі завдання інакше трактування дійсності і вкладення своєї індівідуальної творчої позиції. Практично завжди сюжет таких картин не має в собі нічого "людяного". Швидше це лише штучність, навмисно холодно продемонстрована. У більшості своїй всі художники гіперреалісти використовують для фотографічної точності зображення не сцени з життя і не людей, а пре-

дмети побуту, які маючи певне яскраве освітлення будуть виглядати ще більш реалістично. Підміняючи смислове навантаження мистецтва, гіперреалізм не виражає нічого пов'язаного з життям людини. Об'єкти зображення зазвичай – знаки і символи, які несуть на собі тягар поп-культури. Антропоморфні зображення передають не стільки людину, скільки якийсь об'єкт. У багатьох гіперреалістів такі зображення несуть прямий сексуальний відтінок. Відсутність психологізму в роботах роблять їх порожніми, але дуже легкими до прочитання. (Эндрю Тэлбот, Дирк Дзимирски,Пол Кэдден, Брайан Друри, Diego Fazio, Lee Price, Игаль Озери). І хоча такі митці, як Армін Мерсманн, Готфрід Хельнвай, Рубен Беллосо теж відносяться до гіперреалізму, їх роботи не позбавлені глибини і прихованого сенсу за маскою фотографічної точності.

Як зазначав у своїй роботі "Прозорість Зла" Жан Бодріяр: "ідея померла, але процес триває" [*Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://philosophy.ru/library/baud/zlo.html]. Процес творчості триває, але ідея лежить в основі створення помилкової реальності, ілюзії настільки переконливої, що реальність здається фантомом.

Мистецтво завжди буде суб'єктивним навіть враховуючи останні тенденції. Глядачеві останнього десятиліття складно догодити, він розпещений насадженням сенсу в усьому і водночас його відсутністю у всьому. Але гіперреалізм за рахунок своєї незаперечної техніки останнім часом стає все більш і більш популярним. У ньому не потрібно шукати прихований сенс, тому що все лежить на поверхні полотна.

Д. В. Ніколенко, студ., НаУКМА, Київ
daryna.nikolenko@gmail.com

ПРИРОДА СИМВОЛУ В ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИХ МІРКУВАННЯХ П. ФЛОРЕНСЬКОГО

Про естетичні міркування П. Флоренського можна говорити двояко: з одного боку, естетика Флоренського є однією зі складових його філософської системи, світоглядні позиції якої є основою й для естетичних поглядів; з іншого боку, саме філософське вчення Флоренського знаходить підвалини у платонічній естетиці, яка, певним чином, і визначає світоглядні позиції філософа. Зосередження на рисах платонічної естетики вкрай важливе для розуміння тих світоглядних позицій, виходячи з яких, будував свої естетичні погляди Флоренський.

Однією з визначальних рис платонічної естетики є переконання в об'єктивному існуванні ідеї краси, "прекрасного самого по собі", яке є не властивістю окремою речі, а об'єктивною реальністю, ступінь причетності до якої і визначає естетичну цінність предмету. Окрім онтологізму платонічної естетики, можна говорити про її космічний характер, адже ідея краси може стати об'єктом естетичного (чуттєвого) споглядання лише, коли вона втілена у

матеріальному предметі. Водночас таке розуміння світу, де кожна річ вказує на абсолютний зміст, вміщений в ній, є символічним.

Називаючи своє вчення "конкретною метафізикою", Флоренський наполягав на тому, що необхідно уникати чисто абстрактного умоглядного філософування, однак конкретність в метафізиці аж ніяк не означає відсутності духовного предмету, коли реальним визнається лише чуттєво даний світ, а, навпаки, його (духовне) втілення у конкретно даному чуттєвому предметі. Тому реальність для Флоренського наскрізь символічна, де кожен предмет є втіленням ідеального змісту.

Вища Краса для Флоренського є силою, енергією, що пронизує усі шари буття, відтак об'єктивно дійсною реальністю, причетність до якої робить речі прекрасними. Вищою Красою для Флоренського є Бог, пізнання якого можливе завдяки символами в культовому дійстві і мистецтві, що стають провідниками для людей до світу духовного. Окрім цього, як зазначає дослідник В. Бичков, естетичні погляди Флоренського щільно пов'язані з його онтологією і гносеологією, адже саме через символи відбувається долучення людини до духовного світу, пізнання Істини, втіленої в триєдиному Бозі.

Позитивістському світогляду, який Флоренський називає натуралістичним "в сенсі знаменитої літературної школи", філософ протиставляє об'єкти релігійного світогляду, котрі, на його думку, є більш багатими, повнозвучними. Таким чином, річ, яка для позитивістського світогляду, є лише річчю світу матеріального, набуває інших рис, відсилає до інших світів і стає представником іншої реальності, як говорить П. Флоренський, емпіричний світ стає прозорим і через прозорість *цього* світу стають видимими "полум'яність і світосяйний блиск інших світів". За такого розуміння символ набуває сакрально-онтологічного значення, адже є не тільки провідником до світу духовного, а реально *являє* інший світ, світ невидимий.

Таким символом, ознаменуванням переходу з одної сфери в іншу, так само є мистецький твір, адже художня творчість, згідно з Флоренським, має містичний характер, і розуміється ним як акт сходження індивідуальної душі з дольнього світу до горнього. Для Флоренського образотворче мистецтво з історичної точки зору "випало з гнізда, зіскочило з ланки більш серйозного і більш творчого мистецтва" а саме – теургії, коли кожен порух і акт людина здійснювала з метою єднання з Богом. Теургія є зосередженою діяльністю нашого духу, це є prius, основа людського буття, завдяки якій людина вперше стає (робиться) людиною. Теургія постає як надзвичайно глибока опора самосвідомості, витвором якої є одухотворена матеріальна дійсність, "перетворена речовина", а здатність людини до творчості черпає себе саме з теургічної діяльності людини. Однак якщо образотворче мистецтво лише наближається до подібної мети, саме культ є теургією у її згорненому вигляді. Предмети культу (ікони, хрест, чаша і т.д.) безперечно є матеріальними предметами, але водночас несуть в собі "внутрішнє призначення", як духовна цінність, предмети поклоніння, вони є смисл і сукупністю інших смислів.

Акт творчості для Флоренського передбачає два моменти, два роди образів: перехід через межі світів – під час сходження в горнє і після зішестя в дольнє. Першому моменту Флоренський не надає вагомого значення, адже його образи – це "відкинуті одежі щоденної метушні, накип душі, яким нема місця в іншому світі", тому зазвичай ці образи вводять в оману і схиляють художника у моменти натхнення до зображення позірного. Натомість образи зішестя є результатом містичного досвіду, коли душа схоплюється у царину невидимого і повертається назад, перед нею вже постають символічні образи світу невидимого – лики речей, ідеї. Саме у символізмі мистецтво покликане передавати у дійсних образах *інший* досвід, який і є, на думку Флоренського, найвищою реальністю, відповідно, на противагу натуралізму, мистецтво символізму є глибоко реалістичним.

Символізм як особливий тип світогляду, певний погляд на дійсність знаходить своє відображення у різноманітних міркуваннях філософа, однак якщо говорити про естетичні погляди філософа, то розуміння природи символу, яким його бачить Флоренський, дає можливість говорити про роль і призначення мистецтва у житті людини. Розуміючи витвір мистецтва як символ, як поєднання двох реальностей (найвищим родом художньої творчості для Флоренського є іконопис), філософ вказує на мету справжнього реалістичного мистецтва: долаючи позірність і випадковість видимого, втілити вічне і дійсно значуще для людського життя.

Б. Е. Носенок, студ., КНУТШ, Київ
danynosenock@gmail.com

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТАНАТОСУ ТА ЕРОСУ НА ПРИКЛАДІ "ТРИСТАНА ТА ІЗОЛЬДИ" Р. ВАГНЕРА

Музика супроводжує людину не лише від її народження та до смерті. Вона знаходиться поряд з людиною, в самій людини й до її народження, та після того, як людина фізично вмирає. Це може бути музика, що звучить під час ритуалу поховання. Як в самій людині, так і в зовнішньому світі, що поступово відділяється від "Я", відбувається боротьба інстинкту смерті та інстинкту життя. В творчості це виражається чи не найбільш яскраво. Особливо в музиці, яка, за висловом Л. Бетховена, є "світом емоцій її творця". Похоронний марш асоціюють з проявом інстинкту смерті, особливо враховуючи той факт, що він існував задовго до свого оформлення у класичній музиці. Якщо розглянути цей жанр, не вдаючись до розбору його структури, то можна сказати: про смерть говорять патетично вголос, а про її сенс мовчать. "Гучність" маршу (не обов'язково в сенсі чутності, але скоріше в психологічній пафосності промови) змушує думати про значимість події, або про те, що вона [подія] викликає страх (чи інші схожі емоції), "гучність" музики – вияв прагнення захиститися.

Прикладом музики, що заявляє про себе революційно "гучно", є музика Вагнера. Його творчість – своєрідний перелом у музичному мистецтві. Особа Ріхарда Вагнера фігурує у розвідках Г. Макаренка ("Музика і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше"), Ф. Ніцше ("Казус Вагнер"), Т. Манна ("Страждання та велич Ріхарда Вагнера"), О. Лосєва ("Філософський коментар до драм Вагнера"), Е. Ільєнкова ("Примітки про Вагнера") тощо. М. Пруст в книзі "У Германтів" писав, що "музика Вагнера – це не просто голосний хаос звуків, вона має смисл" [*Пруст М.* У Германтов. – М. : ЭКСМО, 2008. – С. 394]. О. Уайльд згадував, що "лише родичі та кредитори дзвонять у стилі Вагнера" [*Уайльд О.* Портрет Дориана Грея : роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы. – М. : ЭКСМО, 2009. – С. 277]. Все це каже про вираження значимості "гучності". Для змалювання повної картини того, що Лосєв назвав "містичним символізмом" Вагнера, необхідно розглянути оперу "Тристан та Ізольда". "Свобода, блаженство, насолода, смерть і фаталістична зумовленість – от що таке любовний напій, так геніально зображений у Вагнера", – читаємо у Лосєва [*Лосев А.* Философия. Мифология. Культура. – М. : Политиздат, 1991. – С. 312].

Інтерес до теми смерті та кохання захоплює Вагнера. Ситуації в житті самого композитора багато в чому інспірували до написання опери "Тристан та Ізольда", але чи лише кохання та смерть як фатальності оспівав у ній Вагнер? "Чорним прапором смерті прикрию й себе", – писав він. Намагаючись поставити точку в реальній історії своєї біографії, Вагнер використав мотив смерті як моменту, в сюжеті це виразилося в буквальній її інтерпретації як фізичної смерті закоханих. 9 березня (26 лютого за старим стилем) у Петербурзі, в залі Дворянського зібрання (Великий зал Філармонії), прозвучав "Вступ і Смерть Ізольди". У цьому симфонічному творі композитор об'єднав увертюру і фінал опери. Остання сцена являє собою монолог головної героїні над тілом коханого, з яким вона нарешті може з'єднатися навіки; для неї любов і смерть нероздільні. У партитурі концертного варіанту (авторська назва "Liebestod" – "Смерть в любові") збережена вокальна партія Ізольди з текстом. Тобто любов як безсмертя (або умова безсмертя) мислиться без розриву з самою смертю, вони існують в єдності. Л. Фейербах пише, що "всі люди вірять у безсмертя" [*Фейербах Л.* Вопрос о бессмертии с точки зрения антропологии // Избранные философские произведения. – М., 1955. – Т. 1. – С. 276]. Це означає: віруючі в безсмертя не вважають, що зі смертю людини настає кінець її існування, притому "не вважають цього з тієї причини, що припинення сприйняття нашими почуттями дійсного існування людини ще не означає, що вона припинила своє існування духовно", тобто в пам'яті, в серцях людей, що продовжують жити [Там же. – С. 276–277]. Ромен Роллан зазначав, що в цьому творі присутня "вічність" як нескінченний потік релігійності, що проявляється у плавному русі мелодії, що тече, не зупиняючись, суцільним потоком, як всеохопне "океанічне" почуття. "Вступ – це вічне бажання, яке жалібно стогне, набігає і розбивається без кінця, подібно морським хвилям" [*Роллан Р.*

Музыканты наших дней. – Л. : Мысль, 1923. – С. 117]. Не лише вічне бажання, але і млосність. Певне очікування, готовність, але позбавлена сил. Млосність як насолода вмиранням. Але раптове повернення до початку, руйнування розвитку мелодії надає відчуття фатуму, наперед-визначеності. "Все марно! Безсило падає серце, щоб розчинитися у млості", – пояснював Вагнер сенс цього повернення до початку [*Вагнер Р.* Избранные работы / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. – М. : Искусство, 1978. – С. 2–3]. Контрастним є епізод "Смерть Ізольди": захват, насолода, захоплення, що пронизують його, вказують, можливо, на відчуття задоволення від страждання. Любов вирішується в смерті. Смерть блаженна. Не лише для двох закоханих, як момент їхньої зустрічі, але й для самого композитора, як акт творіння. Парадоксально, але тим не менш.

Якщо естетику Вагнера й звуть естетикою революційного пафосу, то вона містить в собі корінний злам, тобто вмирання старого, раптове, нестримне, й перехід до чогось якісно нового. Відповідно до закону діалектики про взаємний перехід кількісних змін в якісні, можна припустити, що танатос є не витоком агресивності чи неконтрольованої деструктивної емоційності, а тієї мірою, яка дозволяє автору залишитися собою, коли його "медіум" породжує щось якісно нове, тобто твір мистецтва. Кожен наступний витвір митця – це написаний ним реквієм по самому собі: навіть при постулюванні тяжіння до життя, твір мистецтва стає гімном очікуваного самовмирання його творця. Автор (митець) таким чином, не розчиняється до кінця в своєму творінні, а лише відчуває насолоду від реалізації потягу до млосності як приємного насилля не лише над своїм внутрішнім світом / потенціалом, але й над фізичним тілом у процесі віддачі міфу драматичного ноктюрну як нескінченному циклу смерті та воскресіння.

С. Б. Олексюк, асп., ІФ ім. Г. С. Сковороди, Київ
svitolek@gmail.com

РІЗНИЦЯ ПАФОСУ І ПІДНЕСЕНОГО НА ПРИКЛАДІ ПРАКТИК МИСТЕЦТВА ТЕАТРУ І ТАНЦЮ

Дотичність понять Пафосу й Піднесеного веде свою історію ще від Аристотеля, а їхня подібність виявляє себе уже на рівні словесної семантики. Дещо пізніше, у Псевдо-Лонгіна, ознаки, а отже й різниця стають більш структурно артикульованими. Тим не менше, для обидвох авторів пафос та Піднесене є елементами риторики як прагматики. У Просвітництві Буало проводить тут межу та відносить до стилю, тобто до випрацьовуваного поля тільки пафос. Хоча Піднесене так само стосується мови, але інструментально його застосовувати неможливо та мистецькій, риторичній, мовній – будь-якій прагматиці воно опирається. Приблизно у цей самий час про Піднесене як змішане зі страхом почуття задоволення пише Берк. Говорячи про Піднесене, Кант теж говорить про

почутя, але перш за все про "чуттєве поняття", яке розум хоче, але не може знайти для поняття розумового. Пафосу він не торкається, а порівнює Піднесене із Прекрасним, і причиною несхожості виділено різне відношення понять до природи. На нього слід особливо звернути увагу, адже Кант бачить у ньому проявлену в обох випадках понятійну основу. Якщо слідувати його траєкторії: для Прекрасного її закладено поза людиною та її свідомістю, тоді як Піднесене має засновки у людській думці. Розвинуте в уяві та перенесене на природу переконання, а не естетичне судження про форму природного цілепокладення є механізмом кантівського Піднесеного. Але навіть за різності відношення постулювано необхідний природньо-мистецький зв'язок. Дещо пізніше його знову виявляє та розвиває Шиллер, відомий визнавець та активний творчий наступник думки Канта. Поєднання патетики ій Піднесеного дає у Шилера Піднесене патетичне. Біль, страх, тілесне заціпеніння та заклякла уява вимагають реакції, а Піднесене діє на її створення; піднесеною вона стає тоді, коли полишає буквальну боротьбу – і так отримує відзнаку від величного – без усунення, із прийняттям людської схильності до мук. Однак приймаючи її, Шиллер вправно проводить роздільний рубіж: де увагу зосереджено на страждальній причині – речі, що його викликає чи іншого, що потребує співчуття, трапляється піднесене споглядання; коли ж явлено, представлено сам стан, до піднесення долучається патетика. Але й за сполучення дійсної, життєвої, активної ілюзії та твердої переконаності у збереженні свободи самості, здатності до правного чину перед смертельною загрозою, офарблене патетикою Піднесене все ж зберігає поставу "над". Надмір, що животворить ціле – так слід було би визначити Піднесене, розвинене романтиками. Аналогом його є гротеск, а унаочненням – романтичний театр (гра Едмунда Кіна та Елізи Рашель). Жанр фрагменту, скульптура Лаокоона у стимулюванні уявлюваного руху відповідають незавершеності, відкритій структурі Піднесеного – яким є Піднесене естетичне. За Шилером, естетичне Піднесене не потребує релізації своєї волі, а задовольняється усвідомленням її спроможності. Воно є близьким до Піднесеного самовладання та покладає одночасність страждання і вільного рішення – цим наближаючись до пафосу та до пластичних мистецтв, або до тих, які фіксують неперебутню красномовну мить, а перебутність залишають грі уяви.

Французький філософ Лаку-Лабарт фіксує завершення традиції поняття у Гегеля, який назвав Піднесене абстракцією і так позбавив рухливого життя. Однак навіть за такої дефініції приклади, які наводить Гегель для ілюстрації поняття мистецькими явищами, передусім мають справу зі стихіями: щонайменше чотирма класичними, а також їхніми художніми варіаціями. Інша річ, що Гегель не замикає Піднесене у сферу свідомості, а доєднує до абсолютної субстанції, що поширює власну силу поза людиною окремо.

Якщо до Гегеля пафос затримувався на стражданні, то Гегель страждання прибрав та ввів до пафосу дієвість – або силу – або характер.

Недієвість залишилася Піднесеному: і як розірвана матерія драматичного актора, і як структура драми, за якої особистість втрачає власну самість, і як недієвість театральної чи танцювальної дії. Жан-Франсуа Ліотар, пишучи свій варіант Піднесеного у XX столітті, підтверджує структурний гегелівський переворот: "жахає те, що відбування не відбувається, відбуватися припиняє". Його наголос на нематеріальності, енергіях, на чомусь, що, за Буало, є невідомо чим, дає підстави повернутися до Аристотеля, а тим більше до Берка та переконатися у спільному чуттєвому походженню поняття. Адже очевидно, що неможливо говорити власне про почуття, про чисте почуття, про почуття і все – адже говорити вже означає вживати описові конструкти. Тим не менше, повертатися, знімати звичну чи зайву описовість, розчиняти знання – розуміючи його як переконання, що почасту доведене мовою до свідомості – у почутті, а отже й тведість у хиткій відносності, повинне мати в людській практиці своє місце. Щонайменше заради знання як такого, що за надлишковим абстрагуванням може втратити власну дієву валідність.

А. А. Плинер, студ., УрФУ им. Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия
aa.pliner@gmail.com

ЭСТЕТИЗАЦИЯ СМЕРТИ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ

Эстетизация смерти – это процесс эстетического отношения к смерти, включающий в себя:

1) непосредственно придание определенного рода внешней формы предметами и социальным практикам, связанным или окказионально соотнесенным со смертью;
2) закрепление и завершение смерти в эстетически значимом образе;
3) способность человека рассматривать смерть как источник определенного рода чувственных переживаний, способных, с одной стороны, служить объектом рефлексии, а с другой стороны – включить его в механизм социально-политической жизни и обмена переживаниями.

Само понятие эстетизации смерти неразрывно связано с понятием эстетизации в общем. В. Беньямин и Б. Хюбнер связывают возникновение и распространение феномена эстетизации с исчезновением этоса как определяющего механизма поступков; на замену этически-ценностному отношению приходит эстетически-ценностное. Г. Шульце связывает доминирующую в современном обществе роль эстетизации с тем, что на смену "обществу дефицита" пришло "общество избытка", и так называемая "внешняя ориентация" (ориентация в своем выборе на мнение социума, на Другого) сменилась "внутренней ориентацией" [*Schultze H.* Die Erlebnisgesellschaft [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://docs.google.com/folder/d/0B9zuVYxDSwjQQmZZcTdNdTI2Rmc/edit?pli=1&docId=0B9zuVYxDSwjQNEhYRldRbUowWEE] – ориентацией на внутренний мир, мир собственных переживаний. Шульце указывает

на появление особого рода "психофизической семантики", которая сменяет собой экономическую семантику. Эта смена обусловила собой возникновение новой роли личных переживаний, а именно – переживания как средства обмена, способные "покупаться" и "продаваться". Это приводит к тому, что переживание, в том числе, эстетическое переживание, становится важным жизненным фактором, который оказывает влияние не только на индивидуальную жизнь человека, но и его жизнь в социуме.

Таким образом, феномен эстетизации становится неотъемлемой частью жизненного процесса. Смерть, как неустранимый источник переживаний, в такой ситуации также подвергается эстетизации. Однако следует выделить четыре особенности эстетизации смерти как самостоятельного феномена:

1. Смерть сама по себе недоступна для восприятия при помощи чувств, поэтому эстетизируется не сама смерть, а элементы нашего опосредованного отношения к ней: ритуалы, предметы, наблюдения. К. Харт-Ниббриг пишет, что человеку доступен весьма большой спектр различных вариаций опыта, связан со смертью, однако никогда – самой смерти. "Завершить и совершенствовать жизнь, придав ей окончательность, можно только в случае, если речь идет о другом человеке, которому, словно у тебя всё уже позади, ты выдаешь свидетельство о смерти, прибегая к придуманным тобой словам" [*Харт-Ниббриг К.* Эстетика смерти [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.fedy-diary.ru/html/012011/05012011-06a.html], – пишет он.

2. Нельзя дать смерти предметное определение, поэтому достаточно сложно сказать, что именно мы эстетизируем. Исходя из этого, говоря об эстетизации смерти, мы говорим об эстетизации ее конкретных проявлений. Поскольку в данном соотношении целое есть больше суммы его частей, то можно говорить о том, что феномен эстетизации смерти никогда нельзя схватить целиком: он всегда будет распадаться на отдельные свои проявления. Харт-Ниббриг пишет: "Танатология – наука, не имеющая предмета изучения" [Там же]. Российский исследователь танатологии К. Г. Исупов высказывает схожую мысль: "Танатология – это наука без объекта и без специального языка описания; ее терминологический антураж лишен направленной спецификации: слово о смерти есть слово о жизни <…>" [*Исупов К. Г.* Русская философская танатология [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://philosophy.ru/library/vopros/27.html]. Смерть как таковую нельзя изучать: для ее изучения необходимо соприкасаться с ней напрямую, при этом оставаясь вовне, но это невозможно, как невозможен и тот вариант, чтобы продолжить какие-либо исследования, столкнувшись с фактом собственной смерти. Поэтому Харт-Ниббриг говорит о том, что этот метод танатологии – more aesthetico, эстетический метод.

3. Отношение человека к смерти является источником иллюзий, которые помогают ему преодолеть собственную смертность. Эти иллюзии порождают эстетическое отношение к смерти, благодаря им появляют-

ся такие категории, как отвратительное и зловещее. Страх перед чем-то, что нельзя выразить в стандартных категория, породил множество попыток не только изобразить смерть, но и хотя бы поименовать сам себя, т. к. страх смерти – это безымянный страх, которому невозможно дать какой-либо четкой характеристики. Ю. Кристева говорит о том, что отвращение, вызываемое смертью, базируется на том страхе, который смерть вызывает у живого человека, и одновременно на сочетании этого страха с чем-то, что вызывает положительные эмоции: отвращение по отношению к смерти наступает тогда, когда она завладевает некоторой сферой, которая ранее являлась для индивида источником приятных впечатлений. "Труп – увиденный без Бога и вне науки – высшая степень отвращения. Это смерть, попирающая жизнь. Отвратительное" [*Кристева Ю.* Силы ужаса: эссе об отвращении [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://flibusta.net/b/280231/read], – пишет Кристева.

4. Общество пытается аннигилировать смерть, исключить ее из собственного бытия, что затрудняет ее эстетическое восприятие. Одновременно с этим, большинство не рассматривает смерть как нечто, что вообще способно быть воспринято эстетически. Общество регулирует отношение индивида к смерти, и запрещает ему относиться к смерти с каким-то иным чувством, кроме страха и отвращения,. Ф. Арьес писал, что смерть "замалчивают" и всеми силами стремятся отрицать ее присутствие. Замыкание человека, переживающего период траура, по Арьесу, есть "способ устранить присутствие смерти в жизни" [*Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. – М. : Прогресс-Академия, 1992. – С. 475] даже в том случае, когда реальность смерти не оспаривается. Согласно Бодрийяру, в современной европейской культуре "Нейтрализованная как «природный факт», смерть зато оказывается фактом все более и более скандальным" [*Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/baudrillard-symv-obmen-i-smert.htm].

О. Л. Поліхов, асп., ЧНУ ім. Б. Хмельницького, Черкаси
infernal_86_86@mail.ru

ФІЛОСОФСЬКІ ПОГЛЯДИ НА ПОЛІВАРІАНТНІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

Щоб зрозуміти істинний сенс музичного твору, слід зрозуміти його онтологічний статус. Для цього потрібно порушити інтерес до природи музичних творів, до проблем їх виконання, властивостей їх виразності і проблем їх сприйняття, які ще недостатньо висвітлені в філософії музики. Потрібно зосередитися на проблемах, що стосуються етосу музики, тобто її внутрішнього складу і характеру її впливу на почуття людини. Ця тема не менш актуальна, ніж дискурс навколо достовірності виконання класичних музичних творів великих майстрів. Справа в тому, що музика – це

дещо тонше, ніж абстрактні звукові структури, які можуть бути досконало виконані за умови правильного слідування нотному тексту. Така інтерпретація виконання музичного твору має кардинальний недолік, що стосується виконавської свободи, яка є головною у музиці. У виконавському мистецтві головне – це баланс або відношення між обмеженням, що конституюється самим автором музичного твору і виконавською свободою, яка притаманна функції музичної інтерпретації. Незабаром проблема справжності інтерпретації має стати актуальною темою в філософії музики. Справжнє виконання – це те, що щиро, точно передає задум композитора.

Треба зауважити, що музика по своїй суті суб'єктивна як шопенгауерівська світова воля і кантівська річ в собі, а об'єктивна лише як явище, і якщо музика ніколи не направляла б нас у зовнішній світ так, щоб все залучене в розуміння музики було оцінкою її структури, її фактури, тематичного відношення і т. ін., тоді зрозуміти музику було б дійсно неможливо. Так само, як і в аналізі характеру музичного твору має значення достовірність його інтерпретації виконавцем, також є підстави для опису сприйняття музики слухачем. Щоб зрозуміти і оцінити музичний твір, потрібно спочатку бути в змозі ідентифікувати його з позиції автора, вміти відрізняти авторський задум від виконавської версії цього твору, а потім зробити власні висновки щодо смислу, який вклав в музику композитор. Філософи, які обговорюють проблеми музичної онтології, як правило, не в змозі визнати гнучкість нашого вродженого сприйняття того чи іншого музичного твору. Тобто на увазі мається необхідність розрізнення очікуваної композитором реакції публіки на той чи інший музичний твір, від тої реакції, яка відбувається насправді в свідомості людей в залежності від їх конкретного життєвого досвіду.

Справжній задум композитора, відображений в музичному творі, насправді неможливо відтворити з повною достовірністю при виконанні цього твору перед публікою, а публіка, в свою чергу, ніколи не сприйме цей твір однозначно. Естетичний інтерес не стосується того, що артист повинен сказати своїм виконанням, але інтерес до того, як він це повинен сказати і не повинен обов'язково бути інтересом до намірів артиста зробити декларацію у творі мистецтва як єдино правильну, що музичний твір може бути прочитаний і зрозумілий одним способом, а не іншим. І, хоча, музичні етапи в творі можуть показати появу емоцій, які хотів передати композитор, але вони не мають загальнозначущого значення. Виразність музики не цікавить слухача як опис емоцій композитора – для слухача важливий момент появи його особистих емоцій. В звичайній екзистенційній ситуації відвідування концерту класичної музики цільова слухацька аудиторія не обов'язково має знання теорії музики, історії музики, методів її створення, технічних особливостей виконання та естетичних вимог вищого порядку таких як єдність твору, його виразність і т. ін. Наукове дослідження музики може бути корисним для слухача, але не обов'язково необхідним. Взагалі більш важливо зрозуміти смисложиттєві проблеми, які вирішує композитор в музиці, ніж досягти схоплювання родового, структу-

рного типу твору. Розробка деталізованого опису музики – це одна річ, а здатність проникнення в суть музики – зовсім інша.

Навіть на поверхневому плані людина може бути підвладна емоціям музики, тільки якщо ми припускаємо що людина вже містить в собі ці емоції. Тобто музика, фактично, за допомогою всього арсеналу своїх засобів виразності допомагає розкрити для нас наш власний внутрішній світ. Більш того, якщо цільова аудиторія виявляє емоційну відповідь, не засновану на відповідних передчуттях композитора, то така відповідь, емоційний відгук, схильний відобразити істинний характер музики. "Будь-яка свідома дія забарвлена в підсвідомості емоційними обертонами, які залишаються поза увагою, але завжди присутні. Інакше не можна було б пояснити здатність музики викликати найрізноманітніші почуття навіть у неемоційної людини. Як це не дивно, але ми всі в якійсь мірі музично пізнаємо світ, а емоційність іммманентна природі мислення, адже будь-яке пізнання водночас є і чуттєвим переживанням завдяки асоціативним зв'язкам і здатності мислити широкими аналогіями" [*Нейгауз Г.* Искусство фортепианной игры. – М. : Москва, 1958. – С. 35].

Ми іноді говоримо: "Ця музика виразна", але не можемо передати словами, що виражено в музичному творі. З точки зору філософії музики визначальним є питання: як виразна музика отримує своє значення в якості музичного посилу, який виражений в музиці і забезпечує зміст музичного твору, при умові, що музика не може бути зрозуміла, ні як природня мова, ні як лінгвістична система символів. Чи є музика семантичною системою зі словником і синтаксисом, а в музичному творі ми цінуємо наявність запропонованих музичних функцій? Музика виражає емоції, звертається до емоцій і описує емоції. Але в розвитку паралелей між музикою і мовою не досить показати, що музика може відсилати нас до емоційних станів, також необхідно показати як емоції описані в музиці. Чи можна стверджувати, що музика це довільна безглузда гра поза межами контексту більш повної мови? Заперечення до теорії, що музика зрозуміла як мова стверджує, що музика не схожа на лінгвістичну конструкцію в тому, що, тоді як остання залежить від можливості істинного твердження, поняття істинності не грає ролі у визначенні музики. На щастя це не є необхідним для розгляду музики як мови емоцій. А така специфіка музики відкриває можливість для поліваріантності її інтерпретації, що є великою перевагою музики в порівнянні з будь-якою лінгвістичною системою.

А. Р. Романенко, здобувач, НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ
rnastyar@gmail.com

МУЗИЧНІ ОБ'ЄДНАННЯ ПЕТЕРБУРГА ТА ЇХ РОЛЬ У СТАНОВЛЕННІ В. В. ПУХАЛЬСЬКОГО ЯК МУЗИКАНТА

До введення професійної музичної освіти молоді музиканти Петербурга збиралися в численні гуртки за інтересами, домашні зібрання, просвітницькі товариства і т. п., адже коло людей, що цікавилися музи-

кою, розширювалося, посилювалася тяга до музичної просвіти та культури. Перед вступом до консерваторії (1865–1869) у житті відомого піаніста, композитора, педагога, засновника Київської фортепіанної школи, видатного діяча у сфері українського музичного мистецтва кінця XIX – першої третини XX століття В. В. Пухальського було чотири подібних музичних гуртка. Володимир В'ячеславович був одним із наймолодших, музично обдарованих і відданих музиці учасників, вступав у вже "готові" об'єднання. Незважаючи на збережені спогади, музичні гуртки, в які входив В. В. Пухальський, ще не досліджувалися. Використовуючи у повному обсязі оригінал ненадрукованих та недосліджених мемуарів митця [*Пухальский В. В.* Записки о моей жизни : рукопис // ГДМЧ. – ДМЗ. – № 40], зосередимось на значенні музичних гуртків Петербурга в особистісному формуванні В. В. Пухальського, які допомогли йому визріти як музиканту та стати на шлях професійної музичної освіти.

Щоб осягнути такий феномен того часу, як створення і діяльність мистецьких об'єднань, що стали поворотним пунктом від аматорського виконавства як основної форми музикування до професіної освіти, важливо дослідити їх репертуарні орієнтири, склад учасників, ролі окремих їх представників у музичній культурі, розглянути основні форми діяльності об'єднань, зрозуміти процеси пошуку та передбачення ними нових перспектив розвитку музичної освіти.

Необхідність взаємного спілкування, підвищення рівня музичного виконавства та музичної культури, ознайомлення з новинами музичної літератури привели молодого В. В. Пухальського у дружні і майже сімейні зібрання, в які стікалися всі найважливіші події і віяння музичного життя столиці.

Та обставина, що Володимир грав на фортепіано й скрипці, сприяла знайомству з двома палкими любителями музики, які зіграли в його житті найбільш важливу роль як у сенсі його музичного розвитку, так і в прагненні присвятити себе артистичній діяльності. То були полковник, аптекар Гофман, альтист, та інженер Ф. І. Іванов, який грав на флейті і, будучи непоганим тенором, любив співати. Обидва вони збирали у себе вдома гуртки таких же аматорів, як і самі.

Зібрання у Гофмана були своєрідною школою камерно-інструментальної творчості. Володимиру доводилося грати на фортепіано як в камерних ансамблях, так і в чотири руки, а також другу скрипку в квартетах і тріо. Гуртківці виконували в основному твори композиторів-класиків: Гайдна, Моцарта, Мендельсона, деякі більш легкі твори Бетховена, Рейсігера, Каліводи та ін. Іноді першу скрипку заміняли флейтою, що надавало камерному ансамблю гуртківців особливого колориту.

Якщо у Гофмана учасники зібрань знайомилися з творами камерно-інструментальної музики, то у домашньому гуртку Ф. І. Іванова виконувалися російські романси. Захоплення вокальною музикою допомогло Володимиру удосконалитися в умінні акомпанувати. Він став досвідченим у цій справі та знав майже всі романси Глінки, Даргомижського, Ба-

лакірєва, Гурільова, Соколова, Монюшка, Вільбоа та ін. Ф. І. Іванов любив музику пристрасно і був знайомий з багатьма артистами російської опери. Незабаром В. В. Пухальський з Ф. І. Івановим зробилися великими друзями і завжди бували разом у Демидівському саду, в концертах і на музичних вечорах у консерваторії.

Потреба в обміні інформацією приводила в музичні об'єднання не тільки музикантів, а й людей інших творчих професій. У Ф. І. Іванова В. В. Пухальський іноді зустрічав знаменитого художника і скульптора Михайла Йосиповича Микешина (1836–1896), автора монументів "Тисячоліття Росії" у Великому Новгороді (1862), Катерині ІІ у Санкт-Петербурзі (1873), гетьману Богдану Хмельницькому на Софійській площі у Києві (1888) та ін. Людина веселої вдачі, М. Й. Микешин, придумуючи різноманітні сюрпризи, пожвавлював діяльність гуртківців. Своєю присутністю він створював атмосферу природності та невимушеності.

"Добрий геній" Ф. І. Іванов, познайомив В. В. Пухальського і з органістом польського костелу св. Станіслава, що знаходився поблизу Маріїнського театру, Ковалевським, теж великим любителем музики, який збирав іноді у себе справжніх професіоналів мистецтва. Під час свого візиту до Ковалевського Володимир зустрів у костелі "дивовижного баса" В. І. Васильєва, виконавця близько 130 оперних партій, та познайомився з Н. Н. Єленковським, дуже красивим, елегантним і симпатичним молодим чоловіком, студентом професора Петербурзької консерваторії О. Дрейшока (клас фортепіано). Освічений музикант Н. Н. Єленковський пізніше був запрошений давати уроки музики дванадцятирічному О. К. Глазунову (1865–1936). Прослухавши гру В. В. Пухальського, Н. Н. Єленковський побачив у Володимирі артиста і наполегливо радив йому вступати до консерваторії. Бажаючи ознайомитися якомога ближче з органом, як з інструментом дуже цікавим і складним, В. В. Пухальський підтримує стосунки з костелом Св. Станіслава і по неділях виконує сольні партії меси безкоштовно. Публіка і священники залишаються дуже задоволеними його імпровізаціями. Він створює як сольні номери, так і тріо для органу, голосу та скрипки. Однак органні подвиги і композиторські спроби цікавили Володимира порівняно недовго.

Штюрмер, з яким В. В. Пухальський продовжував зустрічатися у Ф. І. Іванова, запропонував Володимиру ввести його в невеликий гурток хористів італійської опери. Крім любителів музики тут з'являлися молоді співаки, композитори, які стали визнаними в майбутньому. Відвідуючи цей гурток, В. В. Пухальський "зробився справжнім акомпаніатором". Вечори в ньому все сильніше вабили молодого музиканта в сферу мистецтва. Він приходить до висновку, що поза музикою для нього не може бути ні музики, ні кар'єри.

Таким чином, у другій половині XIX століття в середовищі петербурзької інтелігенції були вельми поширені культурно-музичні об'єднання з різною творчою специфікою. Серйозна увага приділялася сучасній музиці, новинкам музичного мистецтва. На перший план виступали інстру-

ментальні жанри і камерно-вокальна лірика. У кожного з об'єднань були свої цілі та спрямованість, але всіх їх визначало прагнення до розвитку музичної культури. Потреба в обміні інформацією сприяла соціальній інтеграції творчої інтелігенції.

Відвідування музичних об'єднань підвищило виконавський і загальномузичний рівень В. В. Пухальського, значно розширило коло його знайомств, допомогло влитися в мистецьке життя Петербурга та самовизначитись у виборі професії музиканта.

Р. М. Русін, канд. філос. наук, КНУТШ, Київ

ОБСЯГ ТА ЗМІСТ ПОНЯТТЯ "ПЛАСТИЧНЕ МИСТЕЦТВО"

Особливості сучасної художньої творчості породили ситуацію неоднозначності в розумінні та оцінці творів мистецтва сучасними художніми практиками і естетичними концепціями в утвердженні принципів полістилістики і варіативності при побудові художнього цілого, а декларація розриву між мистецтвом минулого і мистецтвом XX і XXI ст., між класикою, модернізмом, авангардом і постмодернізмом поставили під сумнів саме поняття "мистецтво". Реальна практика мистецтва виступила свідченням принципово нової ситуації в художньому житті. Не випадково сьогодні естетика все більше уваги звертає на реальну практику мистецтва, новий художній досвід. Водночас, багатогранність і неоднозначність художнього процесу в різних видах і напрямках мистецтва вимагає прояснення на можливість використання сьогодні таких понять, як "мистецтво", "твір мистецтва" і "пластичне мистецтво".

Однією із основних проблем є необхідність обґрунтування поняття "пластичне мистецтво". Як правило в мистецтвознавчій та філософсько-естетичній літературі мистецтво поділялось на види зображальні та виражальні, просторові та часові. Така модель видоутворення була загальноприйнятою і не піддавалась сумніву. На початку XX століття з появою таких напрямків модерністського мистецтва як експресіонізм, абстракціонізм, сюрреалізм мистецтво втрачає свою зображувальну визначеність. У його структурі визначальним стає вираження, а не зображення. Те саме відбувається і з поділом мистецтва на просторові і часові. В перформансі, інсталяціях твір існує як витвір мистецтва тільки в момент експозиції. Поза експозицією він повністю втрачає якість бути твором мистецтва.

Термін "пластичне мистецтво" знайшов своє обґрунтування в праці Г. Лессінга "Лаокоон, або про межі живопису і поезії". В полеміці з І. Вінкельманом Лессінг намагається заперечити філософсько-естетичні основи художнього методу класицизму з його орієнтацією на абстрактно-логічний спосіб узагальнення.

На противагу естетиці класицизму, яка змішувала межі між мистецтвами Лессінг проводить чітку демаркаційну лінію між ними в залежності

від того як різні види мистецтва здатні відображати прекрасне. На думку Лессінга пластика (скульптура, живопис, архітектура) відтворюють предмети і явища в стані спокою, статично, а поезія – в русі, зміні. Матеріальна красота – головний предмет пластичних мистецтв, а духовна – поезії.

Р. Канудо в праці "Маніфест семи мистецтв" вносить суттєві корективи у існуючі моделі видової специфіки мистецтва. Він використовує термін "пластичне мистецтво" і відносить до нього архітектуру, скульптуру і живопис. Слід особливо відмітити методологічний внесок О. Лосева і М. Кагана в трактовку системи мистецтв і місця пластики в ній.

Аналіз праць Г. Лессінга, Р. Канудо та О. Лосєва, М. Кагана, Б. Арсланова, І. Вількенмана, Б. Віппера, Е. Гомбріха, О. Воронова, Н. Дмітрієвої дає можливість стверджувати, що пластичність є атрибутивною ознакою скульптури, живопису і архітектури, як в класичному так і в сучасному мистецтві.

Сучасне мистецтво у межах видової специфіки може бути розділено на пластичні види мистецтва і словесно-музикально-хореографічні, які характерні для творчого процесу.

В. В. Савицька, студ., КНУТШ, Київ
savytskaia@ukr.net

ЕСТЕТИЧНІ ЧИННИКИ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В РЕКЛАМІ

З античної філософії комунікація сприймалася як процес, що не вимагає рефлексії, як щось початкове і природним чином притаманне людині, і тільки в XX столітті в роботах таких дослідників як У. Еко, М. Маклюен, А. Моль, проблема комунікації була виділена в особливу область дослідження і була визначена, як обмін значеннями між індивідами за допомогою загальної системи символів.

Комунікація, як засіб передачі інформації, конституює єдиний світ, соціокультурний простір людини, її середовище, і її дослідження необхідно для коректного розуміння людини, сучасного світу, що складається з продуктів людської діяльності, в якому реклама є одним з показових артефактів.

Реклама обслуговує таку потребу, як комунікацію між виробником продуктів та їх потенційним споживачем. Але ця комунікація не є чисто раціональною, більш того, по своїй суті вона є естетичною, оскільки основне повідомлення в ній, що мотивує майбутні дії суб'єкта сприйняття, представлено не понятійно, а образно, апелює до чуттєвості, а не до мислення. Естетичні аспекти рекламної комунікації досліджують у своїх роботах Н. Богачева, Ж. Бодрійяр, С. Дзікевич, А. Костіна, Є. Сальникова, Л. Трушина.

Сучасна культура є переважно візуальною. Піднесення ролі зображення над текстом дослідники пов'язують з "іконічним поворотом". Сутність останнього полягає в переході від вербального способу передачі

інформації в засобах масової комунікації до візуальних образів. Популяризації "Visual studies" (досліджень феномена візуальності) багато в чому сприяв вихід у світ американського журналу з сучасного мистецтва "October" (що був заснований в 1976 році Р. Крауссом і А. Майклсоном), а теорією візуального сприйняття займався, зокрема, Р.Арнхейм, що присвятив цій проблематиці такі роботи, як "Мистецтво і візуальне сприйняття", "Візуальне мислення". Рекламний візуальний образ – це цілеспрямовано сформований засобами масової комунікації в громадській чи індивідуальній свідомості образ, через призму якого певній групі осіб пропонується сприймати і оцінювати той чи інший об'єкт. Для того, щоб краще охарактеризувати рекламний візуальний образ я проведу порівняльний аналіз його з художнім образом. Їхня схожість виявляється в наступних аспектах: наочність, конвенціональність, сугестивність. Художники, як і рекламні дизайнери, при створенні візуальних образів вдаються до типізації, символізації, ідеалізації. Що ж до відмінності художнього образу від рекламного, то вона полягає в тому, що: 1) функція мистецтва – репрезентація ідей і вираження емоцій, функція ж реклами – репрезентація значущих властивостей рекламованого товару і викликання емоцій; 2) рекламні образи позбавлені онтологічної основи, адже у повсякденного (банального), як справедливо зауважив Ж. Бодрійяр, немає сутності. Твір же мистецтва, згідно М. Хайдеггеру, є цінним передусім "своєю змістовною, буттєвою глибиною "; 3) сутність художньої творчості полягає в духовному освоєнні реальності, в рекламному ж образі на перший план виходить прагматична цінність (він повинен привернути увагу цільової аудиторії до нового продукту і викликати у неї бажання його купити); 4) художні образи мають підкреслено особистісний та інноваційний характер, вони своєрідні, неповторні, а "не оригінальність" рекламних образів полягає в тому, що всі вони розраховані на відтворення (тиражування); 5) у художньому образі завжди є елемент недомовленості, який веде до його багатозначності, невичерпності для інтерпретації, рекламним ж образам властива висока визначеність (концептуальна зрозумілість). Таким чином, повністю охарактеризувавши рекламний візуальний образ, я переходжу до процесу комунікації.

Сучасний російський дослідник С. Дзікевич виділяє такі базові елементи зорової естетичної комунікації: лінеарна визначеність, колірна визначеність, перспектива, композиція. Лінеарна визначеність відсилає психіку суб'єкта до відомих їй зорових образів, у рекламній комунікації це мають бути однозначно асоційовані зорові гештальти. Термін "гештальт" бере початок з психології (роботи М. Вертгеймера, В. Келлера, К. Коффки), де під ним розуміється якась цілісна структура, наочна форма сприйманого об'єкта, яка не зводиться до суми компонентів, що його утворюють. У естетиці феномену гештальта приділяється значна увага в роботах А. Моля, зокрема, у книзі "Теорія інформації та естетичне сприйняття ", де автор спирається на положення про те, що форма сприймається як ціле. Гештальт він характеризує як групу елементів, що

сприймаються як єдине ціле, яка не є результатом їх випадкового поєднання.) Так, естетична комунікація в рекламі втягує глядача в своєрідну гру по розшифровці повідомлення, спонукаючи його тим самим стати учасником креативного (моделюючого) процесу побудови образу.

Колірна визначеність також звертається до зорових гештальтів двоякого походження: з одного боку, це природні значення кольорів в зоровому досвіді суб'єкта і пов'язані з ними емоційні стани, природні асоціації кольорів з перцептивними даними і референціями; з іншого боку, це часто використовувані гештальти колірних символів, пов'язаних з історично-етнічним і політичним досвідом. Перспектива дає можливість вибудувати певний порядок попадання гештальтів в акт сприйняття, де вони набувають емоційно – інтелектуальні значення саме як контекст, рівний цьому порядку, тому мотивуючі можливості візуальної рекламної комунікації у найсильнішій мірі залежать від володіння креатором виразними можливостями перспективи. У даному сенсі принципово важливо враховувати як загально візуальні закономірності, так і соціокультурні звички споживання візуальних креативних продуктів.

Таким чином, композиційний порядок рекламного повідомлення являє собою безпосередню, конкретну і унікальну єдність виразно-комунікативних можливостей в перспективі образів, візуальне навантаження яких є багатовимірним, сенс – полісемантичним та емоційно мотивуючим. Отже, за допомогою реклами як соціокультурного феномену відбувається естетична комунікація, в процесі якої формуються і сприймаються візуальні образи.

Н. Е. Самікова., студ., НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ
metror@ukr.net

ОБРАЗ ГЕЙШІ В ЗАХІДНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Наприкінці ХІХ – початку ХХ століття у західній Європі та Америці серед митців було поширено використання екзотичніх мотивів у своїх роботах. Такий прийом був направлений на збагачення художніх можливостей творів. Саме у цей час виникає хвиля загального інтересу до Японії, далекої і загадкової країни.

Однією з найбільш інтригуючих традицій японської культури є мистецтво гейш. Цей складний культурний феномен викликає неоднозначні емоції і думки. З однієї сторони це захоплення гейшами як осередком давніх японських традицій, з іншої – сумніви щодо моральної "чистоти" цієї професії. В словниках й енциклопедіях, а також наукових монографіях з історії Японії цьому феномену дають майже однакові визначення. Приведемо одне з них: "Гейша (япон. гейся), в Японии женщина, прошедшая длительную и разнообразную подготовку (обучение пению, танцам, музыке, умению вести остроумную светскую беседу и др.) и

нанимаемая устроителями великосветских приёмов, банкетов и т.д. для выполнения роли гостеприимной хозяйки, развлечения гостей и создания непринуждённой атмосферы в мужской компании" [Большая Советская Энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.bigsoviet.ru/132/19574/Гейша].

Саме образ гейші, на рівні з самураєм, стає символом Японії у творах західних митців. Найбільшої популярності цей образ набув після успішної прем'єри опери "Чіо-Чіо-сан" або "Мадам Батерфляй" італійського композитора Джакомо Пучіні, яка відбулася у 1904 році в Мілані. Однак Дж. Пучіні у своїй опері спирався на однойменний твір американського драматурга Девіда Беласко. Тож у Америці на той час вже була використана японська тема, проте вона не мала такого успіху як у Європі.

Вже після набуття твору Дж. Пучіні світової слави, образ японки, яку створив композитор, став ідеалом японської жінки, що невід'ємно був пов'язаний з культурою гейш: хоча головна героїня опери й не була гейшею, однак першоджерелом цієї історії є новела Дж. Лютера Лонга "Гейша".

Також на схожу тему існує опера французького композитора Андре Мессаже "Мадам Хризантема", за мотивами однойменного роману П. Лоті. Однак ця опера не отримала широкого розголосу, так як сюжетом була схожа на "Мадам Батерфляй" і не змогла конкурувати з світовою славою останньої.

Чому ж західних митців так захоплювали образи ідеальної японки, що були представлені культурою гейш? Це можна пояснити тим, що все життя гейш – це перш за все мистецтво. Дівчата, які навчалися бути гейшами (майко – учениця, з яп. "танцююче дитя"), перш за все мали досконало вміти грати на сямісені (струнний щипковий інструмент), навчитися традиційному танцю (за традиціями театру Но, пізніше – Кабукі), також дівчата вивчали етикет, вчилися підтримувати розмову та проводити чайну церемонію. Взагалі вважається, що сама гейша – це витвір мистецтва: починаючи від складних зачісок, макіяжу – маски, закінчуючи вишуканими кімоно, манерою спілкування. Можливо саме через екзальтовану традиційність у житті гейш, їхнє пряме відношення до мистецтва, а також частки таємничості у поведінці цих жінок-митців (раніше існували також чоловіки-гейші, однак наразі їх майже не залишилося), що досягається макіяжем, який створює ефект маски та постійним доброзичливим настроєм гейші, представники західного мистецтва досить часто використовували у своїх роботах образи гейш.

Н. В. Сладкевич, асп., КНУТШ, Київ
nikita.sladkevich@gmail.com

ХУДОЖНЄ ОФОРМЛЕННЯ КОМП'ЮТЕРИХ ІГОР

Одним з варіантів розширення художніх практик у середовищі віртуальної реальності є комп'ютерна гра, що поєднує в собі найсучасніші творчі засоби. Класичні види візуальних мистецтв (графіка, фотографія)

при переміщенні у віртуальну сферу отримують доповнення у вигляді віртуальних форм. Статичні об'єкти отримують об'єм, утворюють динамічне зображення. Застосування інтерактивних засобів керування створює можливість формування взаємодії гравця з ігровим процесом. Художні практики в межах віртуальної реальності спрямовані не на віддзеркалення життя, а на створення унікального іншого буття.

В даному дослідженні комп'ютерна гра розглядається як комп'ютерна програма, що використовується для створення художнього віртуального простору, побудованого за правилами гри. Визначення потребує і віртуальне середовище, що створюється у комп'ютерній грі. В. М. Розін розглядає віртуальне середовище як "специфічний різновид символічних реальностей, що створюється на основі комп'ютерної та некомп'ютерної техніки, а також реалізує принципі зворотного зв'язку, які дозволяють людині досить ефективно взаємодіяти зі світом віртуальної реальності". В даному випадку невипадково використовується термін "символічна" віртуальна реальність, оскільки створюється за допомогою системи знаків. Серед таких віртуальних реальностей можна виокремити ті, що створюються людиною, а також такі, що виникають незалежно від людини (сновидіння). Комп'ютерна гра створює віртуальну реальність, яка поєднує мультимедійні можливості сучасних апаратних засобів і організує ігровий процес шляхом застосування програмного забезпечення. Дана віртуальна реальність є художньою, тому створюється також і за допомогою системи знаків.

Комп'ютерна гра поєднує в собі художню та ігрову діяльності. В комп'ютерній грі містяться класичні характеристики ігрової діяльності – 1) вільна діяльність, не пов'язана з повсякденним життям, сприймається як "несправжня"; 2) не обумовлюється матеріальними інтересами чи користю; 3) відбувається в окресленому часі та просторі; 4) скеровується чіткими правилами.

Проте, комп'ютерна гра як жанр художньої творчості має свої особливості. По-перше, будь-який процес, закладений в основу гри потребує певних змін для узгодження з правилами і графічними можливостями. По-друге, комп'ютерна гра як елемент сучасного масового мистецтва має задовольняти потребу гравця у гіпервраженнях. Досягнення даної мети полягає у використанні можливостей засобів симуляції надавати віртуальному середовищу будь-яких якостей та властивостей.

Дані особливості стосуються й функціонального прояву комп'ютерних ігор. Для виявлення соціальних функцій комп'ютерних ігор варто розглянути комунікативну функцію мистецтва, яку виокремив М. С. Каган. Російський вчений вбачає у цій функції не лише трансляцію художньої інформації, але й певну модель спілкування. В межах художньої діяльності М. С. Каган виділяє наступні форми комунікації – "взаємодія творця зі світом та образами, які він виокремлює, взаємодія образів, взаємодія читача, глядача, слухача як з образами, якими наповнена художня реальність, так і з творцем-художником". Комунікативна функція є первинною у сприйнятті твору мистецтва, інші функції є похідними.

Комп'ютерна гра повністю будується на взаємодії з гравцем у процесі ігрової діяльності. Все інше слугує для підготовки комунікації або ж для її оформлення. Комп'ютерна гра існує лише в теперішньому часі і лише під час взаємодії гравця з ігровим процесом або іншими гравцями. Комплекс функцій комп'ютерної гри узгоджується з метою організації ігрового простору і часу, правил. Основою гри може бути об'єкт, процес або твір, представлений як модель з низкою обов'язкових елементів – мета, правила, умови перемоги, ігрове зусилля, що буде необхідним для перемоги. Функції гри дозволяють задовольнити потребу людини у розвагах, враженнях, самоствердженні.

Особливість художніх засобів комп'ютерних ігор полягає у їх синтетичності, поєднані різноманітних медіа компонентів і можливостях технічних засобів. Синтетичність комп'ютерних ігор забезпечує наслідування багатьох можливостей образотворчого мистецтва. Рівень їх залучення залежить від потужності сучасного апаратного і програмного забезпечення.

Комп'ютерна гра розширює можливості і зміст комунікації людей. Вона об'єднує управління комунікацією, передачу інформації, комунікацію і спілкування, у формах монологу, діалогу та полілогу, створює середовище для формування субкультур. Гра з одним користувачем організована як інтерактивний діалог користувача з грою, в якому розкривається зміст. У свою чергу, ігри з великою кількістю користувачів забезпечують прагнення гравців до співтворчості або змагання.

Л. Л. Стеценко, докторант, КНУТШ, Київ
lesia.stetsenko@gmail.com

ПРЕДМЕТ ЕСТЕТИКИ І СУЧАСНІ СОЦІАЛЬНІ ПРАКТИКИ

Визначення предмету сучасної естетики, окреслення її понятійно-категоріального апарату, методології дослідження на сьогодні не мають чітких одностайних дефініцій серед вітчизняних, і не лише вітчизняних, дослідників, що свідчить про складність опису, вербальної невловимості естетики, тонкості духовних матерій, які вона покликана осягти. Причина полягає у специфічній особливості предметного поля естетики, яке постійно пов'язане з динамікою розуміння сутності людини, із зміною положення людини у бутті, зміною способів розуміння її відношення з природою, культурою, соціумом, іншими людьми, з собою. Основною рисою сучасного естетичного досвіду є його визначна роль у буденному житті людини, естетизація всіх сфер життєдіяльності людини. Внаслідок цього виникає враження, що сучасна естетика ніби "розчиняється" у інших гуманітарних науках і міжнаукових (міждисциплінарних) дослідженнях. Поліметодологія у естетиці, з одного боку, дає можливість звертатися до найрізноманітніших концепцій, з іншого боку, робить теоретичні дослідження у цій галузі надзвичайно строкатими, поєднуючи різноманітні парадигми та методології.

У вітчизняній та російській дійсності частково має місце ситуація яку окреслив російський естетик Б. Г. Соколов. Він констатує, що сьогодні естетика, як філософська дисципліна, інколи нагадує монтаж з сюжетів постмарксистсько-ленінської і постмодерністської естетики, що претендують на фундаментальність, і говорять про все, до чого можна долучити термін "естетичне", а велика кількість дисертацій і монографій лише вказують на наявність наукового життя, проте не свідчать щодо його продуктивності. На думку відомого естетика В. В. Бичкова, це відбувається через те, що сучасна естетика, як і культура загалом, втрачає духовне (ціннісне) поле, тому пропадає сенс впорядкування понять, концепцій, термінології. Зникають духовні потенції людини, вони сублімуються у творчі здібності, які реалізуються у найрізноманітніших формах естетико-художніх практик. Духовне виробництво перетворилося на арт-виробництво. Профанації, смисловий, термінологічний хаос, релятивізм XX століття привели до того, що авторські концепції у естетиці виступають, швидше, не як філософські теорії, а як арт-продукти, естетичні об'єкти, артефакти, основою яких є естетична гра, посмодерністська іронія. З цією думкою погоджується український естетик В. І. Панченко: на заваді інтелектуального прориву у естетиці стоїть стагнація духовних цінностей. Від їх появи залежить інтенсивність художніх пошуків, яких у сучасній культурі ми не спостерігаємо. Як зазначає вітчизняна дослідниця О. Ю. Павлова, естетичний досвід сьогодні перестає розумітися як метафізичний досвід – надемпіричний, трансцендентний, який починається тоді, коли дух людини виходить за межі буденної свідомості, як досвід споглядання і створення краси який є досвідом осягнення і вираження метафізичної субстанції. У цьому контексті, відомий український естетик Л. Т. Левчук, для характеристики сучасного естетичного досвіду, вважає влучним позитивістське поняття контамінації – забруднення естетичного досвіду. Отже, сьогодні універсальність та позаісторичність поняття мистецтва піддана критиці, а сучасні художні практики відверто репрезентують себе як принципово неестетичні.

Часто сучасні естетичні теорії досить радикально відмовляються від традиційної прив'язки до філософії та до мистецтва. Обговорюються можливості розвитку естетики поза їх сферою. Тези, що сьогодні висуваються: "естетика без мистецтва", "мистецтво після філософії", "художня філософія чи філософське мистецтво", "арт-практики на зміну арт-теоріям", свідчать про те, що важливою сферою інтересу дослідників у естетиці стають не стільки теоретичні пошуки, скільки осмислення досвіду сучасних арт-практик, а також прикладних аспектів та можливостей естетики: естетика реклами, соціологія мистецтва, психологія мистецтва, екологічна естетика, естетика повсякденності, нейроестетика, дизайн, естетика виховання, естетика віртуальної реальності тощо. У цих саморефлексіях естетики у пошуках обґрунтування предмету, найбільш продуктивними представляються саме міжнаукові, міжпредметні зони, які утворюються на перетині психології, соціології, антропології, біології,

культурології, мистецтвознавства. Характерним є те, що сучасна естетика включає у себе і ті галузі знання, які не претендують на "науковість". Дослідники підкреслюють, що сьогодні у естетиці, як і гуманітаристиці загалом, відбувається зміщення інтересів від теорії до практики, від метафізики естетичного досвіду до досвіду конкретних арт-практик.

Сучасна естетика давно вийшла за межі мистецтва та художньої творчості, розширила поле своїх досліджень від вищих проявів духовної творчості у мистецтві до сфери масової культури, соціальних практик, економіки, політики, ідеології. Значимими стали дослідження ціннісно-виразного образу повсякденного тривіального світу. Естетичну плоть набув не лише художній образ (опредмечений, об'єктивований, "зручний" для аналізу), а й щоденна самооб'єктивація людини, її життєвий простір, довкілля, стиль життя, повсякденні практики існування. Сучасну естетику ми можемо розглядати як один з модусів цілісності філософського знання, філософського світовідношення, у контексті процесуальності, можливості, схоплення багатоманітності естетичних феноменів у їх індивідуальній неповторності. Естетика, як область чуттєвого, ціннісного, емоційного – є особливою первинною реальністю людини, її першим зв'язком із світом, тому це найбільш антропологічна (за виразом Т. А. Акіндінової) чи гуманітарна з усіх філософських наук.

С. П. Стоян, канд. філос. наук, доц., НАУ, Київ
sstoyan@mail.ru

СИМВОЛІЗМ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ПЕРВІСНОСТІ ЯК РЕЗЕРВУАР КОДІВ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Якщо послідовно досліджувати історію народження й розвитку символізму в європейському образотворчому мистецтві, ми вимушені будемо повернутися до найбільш давніх етапів розвитку як мистецтва, так і самої людини, адже витоки цього феномену датуються (як найменше) періодом верхнього палеоліту. Насамперед, потрібно зазначити, що відкриття перших пам'яток первісного мистецтва відбулось лише у XIX ст., й даний факт не міг не позначитися на надзвичайній "молодості" подібних розвідок, які постійно переосмислювалися, зважаючи на знаходження все нових і нових первісних пам'яток, завдяки яким сутнісне змінювалося відношення до попередніх дослідницьких висновків і узагальнень.

В контексті проведення паралелей між символічними образами первісного мистецтва та більш пізніми етапами розвитку європейського образотворчого мистецтва, особливу увагу привертають зображення людино-звірів, яких ще називають теріантропами. Грем Хенкок наводить наступну інформацію: "У печері Фумане, що розташована на північному заході від Верони, група італійських археологів розкопала кам'яні плити із зображенням тварини і ще однієї істоти – напівзвіра-напівлюдини. Плити, розмальовані червоною охрою, впали колись зі стелі й опинили-

ся вкарбованими у підлогу печери. Знайдені вони були у шарі осадових порід, вік яких складає від 32 до 36,5 тисяч років" [Хэнкок Г. Сверхъестественное. Боги и демоны эволюции [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.razlib.ru/religiovedenie/sverhestestvennoe_bogi_i_demony_yevolyucii/index.php]. Таким чином ця знахідка за давністю свого походження випереджає відкриті у 1994 році наскальні малюнки у печері Шове (Франція), вік якої за результатами вуглецевого аналізу зразків кам'яного вугілля становить від 30 до 33 тисяч років. "Ця фігура досягає у висоту 18 сантиметрів. У неї рогата голова, яка нагадує або зубра, або бізона, людські руки й тіло та прямі задні ноги, що поєднують у собі риси як тварини, так і людини. Подібне змішування видів саме і є неодмінною рисою справжнього таріантропа – міфічної істоти" [Там же]. При погляді на ілюстрацію із зображенням цієї дивної істоти не можна також не звернути уваги на предмет, який вона тримає у руці – він нагадує жезл або палицю, кінцівка якої намальована у вигляді хреста, що вказує на землю, донизу. Надзвичайно цікавими у цьому контексті постають дослідження А. Голана, викладені у главі "Чорний бог" роботи під назвою "Міф і символ", який вважає, що символ хреста в релігії епохи неоліту вказував на божество, якому підвладна як земля, так і підземний світ. "Ще в епоху неоліту виник образ рогатої істоти, яка цілком могла бути сприйнятою за християнське зображення чорта. Палеоліт дає багато зображень напівзвірів-напівчоловіків" [*Голан А.* Миф и символ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mith.ru/alb/lib/golan24.htm]. І саме зображення теріантропа у печері Фумане якнайкраще відповідає усім вказаним характеристикам "чорного бога" – бога землі та підземного світу. Може саме тому жезл цієї загадкової істоти вказує на землю й на те, що під землею.

Печера Шове також ставить перед дослідниками багато запитань щодо загадкової фігури бізона, що ніби обіймає жінку, від якої зображена лише нижня частина торсу із яскраво вираженими статевими ознаками. Тіло жінки немов зливається із тілом бізона утворюючи дивну міфічну істоту. Надзвичайно цікавим також є той факт, що цей малюнок знаходиться на фалосоподібному виступі, що звисає зі стелі печери (ніби перевернутий донизу фалос) і знаходиться у найбільш віддаленій "галереї" Шове – так званій "Останній кімнаті". Цей палеолітичний малюнок ніби передрікає народження давньогрецького міфу про Мінотавра – плода кохання між жінкою та биком. Але у добу палеоліту це поєднання, як ми вже зазначали, виглядало далеко не протиприродним, як у добу античності, а навпаки – воно виступало свідченням єдності тваринного та людського світу. Однак, все одно, це дає нам підстави припустити, що закладення архетипічних основ звіролюських зображень, які з'являються через великий проміжок часу в античності, відбувається саме у первісному образотворчому мистецтві, хоча механізми наслідування подібних тенденцій встановити й довести, безумовно, вкрай важко.

У первісних творах мистецтва ми також знаходимо зародки двох основоположних космологічних моделей, які потім набувають широкого

розповсюдження в європейській культурній традиції – вертикальної, пов'язаної із трихотомічним розподілом всесвіту на верх, низ та середину, що, відповідно, співвідноситься із небом, підземним світом та землею. "Один варіант традиції (Авдєєво, Костьонкі – I мають у списку анімалістичних зображень образи лише сухопутних ссавців, в орнаменті чотирьокутні хрестики і ритми кратні 4 (тобто відповідає землі з 4 сторонами світу). Інший (Мезин, Мальта) має образи птахів та змій, ритми орнаменту кратні 3 (відповідно вертикальному розподілу космосу на 3 світи в первісній космології), його мотиви повні астрально-космологічного значення, з виділенням при цьому в мистецтві лише образів змій – мешканців нижнього світу" [*Фролов Б. А.* Начала первобытной символики // Ист.-филол. журн. – 1984. – № 1. – С. 58]. На пізніших етапах розвитку міфологічних систем подібна модель світу дуже часто постає в образі світового дерева, яке з'являється у різних міфологіях світу, в тому числі й європейських. Надзвичайно важливим мотивом даної моделі є протиставлення верху і низу (бінарної опозиції, за К. Леві-Строссом), небесного та підземного, й, відповідно, доброго та злого початку. Наприклад, у скандинавській міфології це протиставлення постає у вигляді існування підземного селища мертвих Хель, якому протистоїть небесна Вальхалла – місце, в якому знаходяться хоробрі воїни, що героїчно загинули у битвах і отримали честь пирувати разом із богом Одіном у потойбічному світі.

Наступна група первісних символів, яку можна виокремити у певну групу – це геометричні символи, які у подальшій символічній традиції європейської культури набувають надзвичайно суттєвого значення. Насамперед, йде мова про коло, квадрат та трикутник, які є складовими частинами багатьох узорів на творах первісного мистецтва. Як зазначають численні дослідники, коло, насамперед, є символом безкінечності, досконалості та завершеності. Символіка квадратних зображень, як правило, співвідносилась із матеріальним, земним світом, а також із його орієнтацією на чотири сторони – Схід, Захід, Південь та Північ. І оскільки, відповідно численних до древніх уявлень, усе існуюче складалося із чотирьох стихій – води, вогню, землі та повітря, вони також співвідносилися із символікою квадрату. Символ трикутника у залежності від того, куди був звернений його гострий кут, міг мати дещо різне значення. Трикутник, зображений гострим кутом доверху був символом "відтворюючої чоловічої сили, іншими словами – творчої сили бога. І навпаки, трикутник, вершина якого звернена донизу, – знак жіночого початку, плодючого лона" [Энциклопедия символов. – М. : Крон-пресс, 2000. – С. 36]. Таким чином, численні символічні зображення, що виникають ще за часів первісності, стають певних резервуаром архетипічних кодів, що у подальші історичні періоди розвитку європейської культури зберігають свою співвіднесеність із первинно закладеними смислами й у подібних, а іноді – трансформованих формах знаходять своє відображення у різноманітних творах образотворчого мистецтва.

С. А. Тоичкина, ст. препод., НТУУ "КПИ", Киев
lekalana@ukr.net

МОДЕЛИРОВАНИЕ МНОГОМЕРНОЙ РЕАЛЬНОСТИ: ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ИСКУССТВА

"Человек живет сегодня в мире, о котором знает меньше, чем мы это предполагаем. Он утратил цельный образ мира и стал жертвой образов. То, что наш век называет образом, стало на самом деле одной из абстракций", – так описал наш мир известный швейцарский писатель Ф. Дюрренматт, и его слова достаточно точно передают наши мироощущения от соприкосновения с миром зыбким и неустойчивым, с миром подчас абсурдным. Автором, а значит, и виновником данного мира выступает сам человек, периодически впадающий в зависимость от той или иной метанаррации: универсального и всеохватного рассказа о мире.

Главные свойства таких метарассказов: уверенность в собственной истинности, а также в том, что мир может быть описан и смоделирован усилием единой традиции. В результате линейного воспроизводства (а это единственно возможный тип функционирования любой метанаррации) в культуру не вводятся новые элементы, ее становление подменяется процессом "радикальной мутации" (Ж. Бодрийяр), а сам человек оказывается в тисках бесчисленных образов-репродукций. И как следствие, человек не только теряет саму реальность, наращивая элементы абсурда в собственном существовании, но и теряет собственную сущность, так как "сумасшествие" внешнего постепенно разрушает его дух.

Мир непостоянен и изменчив в своих многомерно-ускоренных проявлениях, и для того, чтобы удержаться в нем, не потерять свое право на существование, человечеству необходимо измениться, то есть сформировать в себе свободу восприятия вечно подвижных форм мира. Возникает проблема: как выйти на созерцание (и претворение в своих собственных деяниях) полноты бытия? Для разрешения данной проблемы и существует искусство как определенная стратегия постижения ритмов человеческого бытия, а одновременно с этим, и как определенный инструментарий по настройке человеческого духа, его способности улавливать многомерный, бесконечно изменчивый и вечно ускользающий от человека мир.

Искусство – это одна из древнейших форм общения мира и человека, с помощью которого вводятся в контекст культуры фрагменты реальной жизни. Но суть эстетического опыта, "игры" искусства с непосредственными реалиями бытия не просто в ориентации человеческого духа на захваченность бытием. Самое важное и необходимое в существовании искусства – это то, что оно является своеобразной конструкцией по формированию человеческой способности восприятия, а точнее говоря, способности к свободе восприятия. Художественное произведение выстраивает свой мир на реально-ирреальном уровнях, следовательно, его встреча с действительностью – это некий акт со-бытийного типа. Мир, благодаря эстетическому опыту искусства, приоткрывает перед челове-

ком свою движущуюся многомерность, где вещи и "я" получают свои "собственные", соответствующие действительному положению дел названия в динамике произведений искусства. Благодаря этому человеческий дух выводится за границы субъективности, освобождаясь от наивности представлений по отношению к собственной реальности.

Эстетическая опытность искусства подталкивает оформившуюся вещественность мира и человека на совершение определенного круговорота движений. Привычные очертания мира сдвигаются, и материя получает новое оформление. Человек приобретает способность к осознанию динамики смыслов бытия через непосредственное восприятие становящихся форм действительности и самого себя как ее части. Эта своеобразная игра форм, на которой работает искусство, не только порождает сущность посредством обращения к существованию, но и выстраивает (посредством особого кода) соответствующую структуру в том, кто воспринимает. Тем самым создаются условия для того, чтобы "сознание было каждый раз заново" (М. Мамардашвили), а это – одно из необходимых условий для становления культуры как многомерного видения наших действительных форм существования.

А. М. Тормахова, канд. філос. наук, КНУТШ, Київ
asya_81@list.ru

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ В ТЕОРІЇ ДІГІМОДЕРНІЗМУ

Постмодернізм, як культурний напрямок, вже чималий проміжок часу називався в якості визначальної та ключової світоглядної концепції. Проте на рубежі XX–XXI століть виникає ряд робіт різних авторів, серед яких можна назвати як російських науковців, таких як М. Епштейн, В. Куріцин, Н. Маньковська, так і зарубіжних, які вважають, що постмодернізм добігає до завершення і настає нова ера у розвитку людства. Ми розділяємо думку естонського літературознавця, професора Пірет Війрес, яка зазначає, що "теорія постмодернізму вичерпала себе і, на початку XXI століття, більше не здатна адекватно описувати світ. Постмодернізм став кліше, і необхідне дещо нове" [*Вийрес П.* Дигимодернистский сетевой взрыв [Электронный ресурс] // НОВЫЕ ОБЛАКА. Электронный журнал литературы, искусства и жизни. – 2010. – № 1–2(57–58). – Режим доступа: http://tvz.org.ee/index.php?page=437]. На даний момент існує чимало різноманітних філософських концепцій, які прагнуть окреслити характерні риси стану пост-постмодернізму, такі, як перформатизм, автомодерн, альтермодерн та інші. Однією з цікавих, новітніх, актуальних розробок у сфері культурології та естетики, в якій здійснюється обґрунтування сучасного стану культури, є теорія дігімодернізму, що висувається англійським автором Аланом Кірбі, доктором філософії, літературознавцем, професором Оксфорду. Роботи Кірбі, в яких він проголосив про завершення постмодернізму та запропонував власне визначення сучасної філософської парадигми, це – "Смерть постмодернізму та подальший період" ("The

Death of Postmodernism And Beyond", 2006) та "Дігімодернізм: як нові технології руйнують постмодерн та змінюють нашу культуру" ("Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture", 2009). Його праці викликали велику кількість як схвальних, так і критичних відгуків, що мали широку "географію". Серед сучасних дослідників, які певним чином "прореагували" на ідеї А. Кірбі варто згадати австралійського літературознавця Делію Фальконер, Пірет Війрес, нідерландських культурологів Тимофія Вермьюліна та Робіна ван ден Аккера.

Дігімодернізм можна визначити як нову парадигму влади і знання, що сформувалася під впливом нових інформаційних технологій та сучасних соціальних сил. Алан Кірбі вказує, що з кінця 1990-х років – на початку 2000-х років вторгнення новітніх технологій змінило природу авторства, сутність читача і сам текст, розпочинається його комп'ютеризація, внаслідок чого виникають нові форми текстуальності, пов'язані з відсутністю автора, з мультиавторством. Сучасна культура, на думку Кірбі, фетишизує реципієнта (читача, адресата) настільки, що він частково, або навіть повністю переймає на себе функцію автора. "Оптимісти можуть вбачати в цьому ознаки демократизації культури, песимісти вказують на банальність та болісну порожнечу того культурного продукту, який створюється" [*Kirby A.* The Death of Postmodernism And Beyond [Електронний ресурс] // Philosophy Now. A magazine of ideas. – 2006. – Issue 58. Nov/Dec. – Режим доступу: http://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond]. Тексти дігімодерністів, на думку Алана Кірбі, знаходяться у сучасній культурі на досить своєрідному місці, поміж reality TV, голлівудськими блокбастерами, відеоіграми, що спираються на Web 2.0 платформи та різного типу радіо шоу. Відбувається залучення читача чи глядача до фізичного створення тексту та додання візуалізації для більш відчутного розвитку форм оповідання. Дігімодернізм, якнайкраще можна продемонструвати через використання мережі Інтернет. Його центральним актом є індивідуальний клік чиєїсь "миші" по сторінці тим шляхом, який не може бути повтореним, серед культурних продуктів, які досі не були відомі і не будуть існувати знову. Це набагато більш інтенсивна взаємодія з культурним процесом ніж будь-яке читання літератури, яке надає відчуття контролю, самоуправління, взаємодії з культурним продуктом. Інтернет-сторінка немає чітко вираженого авторства. Читач не знає автора тексту інтернет-сторінки та не знає того, хто її технічно підтримує.

Якщо Інтернет та його використання є визначною рисою дігімодернізму, то так само змінюються і інші сфери людського буття, які пов'язані з ним. Це стосується кінематографу, який в час дігімодернізму все більше стає схожим на комп'ютерну гру. По-перше, як вказує Кірбі, всі образи, які надходять з "реальності" – нарізуються, озвучуються та з'єднуються завдяки комп'ютеру. По-друге, спецефекти створюються завдяки комп'ютеру, насамперед ті, які неможливі у дійсності. Подібно до цього, вказує Кірбі, змінюється і телебачення, яке в дігімодернізмі представлене reality TV, торгівельними каналами, вікторинами, в яких глядач телефонує ведучому

і відповідає на питання, сподіваючись виграти гроші. Виключно "спектаклева" функція телебачення стає маргінальною: центральними є зайнятість, зростання активності, кожен споживач хоче відчувати власну силу. Докорінним чином змінюється позиція "автора, який відтепер займає скоріше статус одного з тих, хто задає параметри, без яких інші оператори стають просто не релевантними, невідомими, поза лінією. Ці ж зміни стосуються і власне самого "тексту", який характеризується тепер гіперефемерністю та нестабільністю" [Ibidem]. Характеристика культури дігімодернізму має досить негативне забарвлення, на переконання філософа вона страждає на амнезію, більше того – всі культурні прояви начебто не мають ані минулого, ані майбутнього. Починає постулюватись позиція – "все і зараз". При аналізі культурних продуктів дігімодернізму виявляється їх банальність. Простота сюжету кінострічок контрастує з вкрай ускладненою специфікою комп'ютерних спецефектів. Взагалі, яка вказує Кірбі – "вся сучасна доба це культурна пустеля". Сутнісною відмінністю дігімодернізму є особливе ставлення до реальності, в той час як постмодернізм ставить "реальність" під питанням, дігімодернізм визначає, що реальністю є все те, що відбувається, це інтеракція з текстами.

На думку Кірбі, 11 вересня 2001 року стало ключовою точкою відліку – не датою початку дігімодернізму, але датою остаточної загибелі постмодернізму під уламками хмарочосів. Світ розколовся на 2 частини, де одна представлена фанатичними можновладцями, з іншого боку – чисельне населення, яке позбавлене влади. Все людство знаходиться між двома полюсами: варварства та цивілізації – де жорстокі та фанатичні акти поширюються через мережу найбільш досконалих технічних приладів. Досить песимістичними є висновки А. Кірбі: "Стан неврозу модерністів, нарцисизм постмодернізму … змінюється станом тихого аутизму дігімодернізму…Ти тепер текст, немає нічого іншого, немає "автора"; немає іншого місця чи часу. Ти тепер вільний: ти тепер текст: текст буде замінений" [Ibidem]. Концепція А. Кірбі викликала до життя значну кількість критичної літератури, яка мала як схвальний, так і негативно-заперечливий характер. Проте варто відзначити, що його погляди склали основу для чисельних подальших філософських, культурологічних та естетико-мистецтвознавчих розвідок у різних країнах світу.

В. Э. Туренко, асп., НПУ им. М. П. Драгоманова, Киев
*ordo-amoris@yandex.ua*mailto:amurolog@outllok.com

ВЗГЛЯД НА КОМИЧНОСТЬ ПРИРОДЫ ЛЮБВИ В ТВОРЧЕСТВЕ Ж. ЛАКАНА

"Проблема Другого и любви лежит в самом центре комического"
Жак Лакан

Идея любви, которую человечество испокон веков стремиться познать всегда была в фокусе мыслителей, философов. Особенным образом и открывая совершенно новые грани понимания ее стали филосо-

фы-постструктуралисты. Одним из таких видных мыслителей есть Жак Лакан, чья эстетическая концепция любви остается на данный момент малоисследованным феноменом в научной среде.

Французский философ в тексте одного из своих семинаров выводит причину того почему в обществе не принято говорить о "близкой" связи любви и комического. Он видит причину в том, что архетипом любви стала романтическая любовь, которая ставит во главу угла серьезность, трагичность и т. д.: "я утверждаю, что именно в любви достигает классическая комедия своей вершины. Любовь – она здесь. Забавно, что все мы смотрим теперь на любовь исключительно сквозь всякого рода приглушающие ее цвета романтические очки, в то время как на самом деле любовь – это, по сути своей, источник комического. Именно поэтому и является Арнольф подлинным влюбленным – куда более подлинным, чем пресловутый Гораций с вечными его колебаниями. Именно оттого, что слово любовь воспринимается теперь в иной, романтической перспективе, так трудно нам стало создать о ней ясное представление. И это факт: чем больше эту пьесу играют, чем больше исполнители роли Арнольфа стараются из нее выжать, тем больше трогает это сердца зрителей, говорящих себе: Сколь глубок и благороден этот Мольер! Мы смеемся над его пьесами, а они должны были бы вызывать у нас слезы! Комическое в глазах людей едва ли совместимо теперь с аутентичным, всепоглощающим проявлением любви как таковой. И тем не менее настоящая любовь, та, которая в себе признается и о себе заявляет, – эта любовь комична" [*Лакан Ж.* Семинары. Книга 5. Образования бессознательного. – М. : Гнозис ; Логос. 2002. – С. 161]. Можно сказать, из приведенной цитаты, что Лакан противостоит романтическому пониманию любви. Он словно говорит, что любовь не только романтика, не только серьезность, строгость, но и что в ней есть комическое, порой даже нелепое, смешное. Оно безусловно скрыто для нас, но все же в тех или иных ситуациях дискурса любящих комическое себя "являет".

Связь любви и комического, западный мислитель видит не в комедиях Нового времени, но еще в эпохеантичности. Эта связь идет со времен французского комедиографа Менандра и именно с его появлением он вводит понятие "Новая Комедия". Он подчеркивает: "Что же она, эта Новая Комедия, собой представляет? Она выводит на сцену героев, каждый из которых зациклен, обычно с завороженным упрямством, на каком-то одном метонимическом объекте. Здесь встречаются любые человеческие типы. Персонажи тут те же, что хорошо знакомы нам по комедии-дель-арте. Характеризует каждого из них определенные отношение к объекту. Вторжение сексуальных отношений оказалось заменено чем-то другим. Это другое – любовь. Любовь, собственно, и носящая это имя – любовь, которую мы назовем наивной, простодушной; любовь, объединяющая двух молодых людей, как правило, довольно безликих. Она-то и становится стержнем интриги. Любовь

служит осью, вокруг которой комические ситуации разыгрываются. И продолжается это вплоть до появления романтизма, который мы оставим пока в стороне.в соответствии с которой оно, будучи подхвачено Другим, обречено остаться неудовлетворенным, у проблемы находится тем не менее решение, решение на фундаментальном уровне -то самое, которое все человеческие существа с самого начала жизни и до конца своего земного существования ищут" [Там же. – С. 157].

Поэтому, далее пишет философ-поструктуралист: "чтобы комическое было возможным, необходимо, чтобы отношения между требованием и его удовлетворением не укладывались в один лишь краткий момент, а разворачивались бы в пространстве, сообщающем им стабильность и постоянство, задающем тот путь, которым они могли бы, имея в виду некоего определенного другого, следовать. И вот теперь, когда мы обнаружили за фасадом остроты ту самую существенную для требования структуру, В направлении Новой Комедии – той, что, беря начало свое у Менандра, существует благополучно и до сих пор. Поскольку от Другого зависит все, решение состоит в том, чтобы получить некоего Другого всецело в собственное распоряжение. Это и есть то, что называют любовью. В диалектике желания речь всегда идет лишь о том, чтобы иметь Другого в собственном распоряжении" [Там же. – С. 155].

Отсюда, мыслитель заключает: "Проблема Другого и любви лежит в самом центре комического. Чтобы убедиться в этом, стоит для начала вспомнить, что тому, кто желает узнать о комическом побольше, неплохо почитать комедии. У комедии есть своя история. Есть у нее и свое происхождение, над которым люди немало ломали голову. И происхождение – это тесно связано с отношением оно к языку.Оно, о котором мы в данном случае говорим, – что это такое? Это ведь не просто та первоначальная основная потребность, в которой индивидуализация в качестве организма берет свои корни. Уловить его можно лишь по ту сторону какой бы то ни было проработки желания в сети языка. И лишь в пределе может оно быть осуществлено. Человеческое желание еще не включено здесь в систему языка" [Там же. – С. 156]. В этом контексте, известный французский амуролог Д. де Ружмон говорит, что "счастливая любовь не имеет истории" [*де Ружмон Д.* Любов і західна культура. – Л. : Свічадо, 2004. – С. 7], но для Лакана комедия как и любовь сущностно имеют историю

Таким образом, проанализировав комичность природы любви через призму творчества ЖакаЛакана можно сделать вывод, что, по его мнению, понимание комичности природы любви исходит еще со времен античности, с появлением комедий Менандра. Отсутствие понимания комичности любви в современном обществе, согласномнениюфранцузскогофилософа, состоит в том, что ее рассматривают исключительно как романтический феномен, а значит серьезный и трагический элемент наличествует неминуемо.

Л. С. Усікова, асп.,ЧНПУ, ім. Т. Г. Шевченка, Чернігів
mila-811@mail.ru

ІСИХІЯ В МИСТЕЦТВІ КИЇВСЬКОЇ РУСІ: ФЕНОМЕН ЕСТЕТИЧНОЇ ТРАНСПОЗИЦІЇ

Термін транспозиція походить від лат. слова trānspositiō, що дослівно означає перекладання. Поняття є багатозначним і використовується в багатьох науках: в комбінаториці, генетиці, психології, електротехніці, медицині, а також в музиці, лінгвістиці і літературознавстві. Транспозиція в музиці – перенесення всього твору або його частини на іншу (по відношенню до базової) висоту. Транспозиція в лінгвістиці – перехід слова з однієї частини мови в іншу або використання однієї мовної форми у функції іншої. Транспозиція в літературознавстві – переклад тексту одного жанру або функціонального стилю в інші.

У науку термін "транспозиція" вперше був введений Ш. Баллі, який розумів під ним зміну граматичного значення мовного знака шляхом виконання функції іншого і розрізняв функціональну, семантичну і інтерверсівну транспозицію [*Балли Ш.* Общая лингвистика и вопросы французского языка. – М. : ИЛ, 1955. – С. 130, 131, 142]. У різний час вивченням питань транспозиції займалися також І. Р. Вихованець, В. Г. Гак, А. Гійє, Є. С. Кубрякова, Н. Н. Лоскутова, В. В. Лопатін, А. Мейе, Г. В. Ситар та ін. Всі вони вивчали феномен транспозиції з точки зору філології.

На сьогодні термін "транспозиція" набуває філософсько-естетичного сенсу. В постмодерністському тезаурусі, просякнутому лінгвофілософськими варіаціями семантичних смислів "пост-" (транс-, ана-, крос-, мульти-), "транс-" пов язується з переходом, переносом, екстраполяцією. Транспозиція, відтак, – це переміщення, "зсув" ціннісних координат, культурних хронотопів, експозиція старих вартостей в нових транскультурних контекстах завдяки "деконструкції" як постмодерністського культуротворчого чинника переікакшення, переінтерпритації, "перелицювання".

Естетична транспозиція полягає в крос-культурному чи трансстильовому переході або навіть у трансгресії з одних світоглядних систем в інші на основі інтуїтивного і художньо-образного мислення через духовно-чуттєві трансформації культурних ідей та артефактів. До речі, творчі "механізми" естетичної трансформації досить успішно функціонували в історії мистецтва в добу Ренесансу, класицизму, Бароко, романтизму, символізму, модерну [Поліфонія діалогу у постсучасній культурі: збірник наукових праць / упор. С. М. Садовенко, Л. В. Терещенко-Кайдан. – К. : НАКККіМ, 2013. – С.102].

Велике значення для транспозиції християнських ідей в культуру і мистецтво Київської Русі мав ісихазм. Ісихазм – це духовна практика безперестанної сердешної, "умної" молитви, яка прийшла на Русь разом з її християнізацією і монашеством, перш за все афонським. Основи цього містичного вчення і способу чернечого життя були сприйняті русичами

разом із прийняттям східного християнства і органічно увійшли до естетосфери Київської Русі [*Шумило С. М.* Исихастское учение в культуре Киевской Руси. Переводные произведения Ефрема Сирина и особенности их восприятия // Вісн. Чернігів. нац. пед. ун-ту. – Чернігів, 2010. – С. 137].

З прийняттям християнства релігійний світогляд Київської Русі був збагачений ісихастською ідеєю "Божественної енергії". Вчення про Божественну енергію є догматичним обгрунтуванням ісихазму, націленого на відтворення прямого зв'язку людини з Богом. Енергія несе у собі потенцію буття і є прообразом сущого. Молитовне співдіяння, духовна співтворчість ісихастського подвижництва означає синергійність – співпрацю, злиття Божественної благодаті і свободної людської волі. У чернечій духовній практиці, як бачимо, релігійний зміст синергії має естетичні виміри, художні форми, особливо коли ісихійя осмислюється як Божественне, або радісне "художество" Духа, що складає основу естетики аскетизму. Культ "мовчання" породив особливе ставлення до Слова, тиші, світла, сяяння, блиску, звуку, гармонії, символіці кольорів, що трансформувалися з візантійської естетики в естетичну думку і мистецьку практику Київської Русі, в традиції української культури [*Личковах В. А.,* Синергія ісихазму та людська креативність у релігієзнавчому та естетичному вимірах / В. А. Личковах, Л. С. Усікова // Мультиверсум. Філософський альманах. – К., 2012. – Спецвипуск. – С. 221–223].

Отже, принциповим рубежем у розвитку києворуської культури і художньо-естетичного мислення стало прийняття християнства із значним впливом візантійського віровчення і духовності, в тому числі естетики. У Київській Русі з'явилася тенденція синтезу традиційно-народного і християнського світоглядів, що визначальним чином вплинуло на особливості естетичної думки. Культуротворчі процеси супроводжувалися відповідними естетичними транспозиціями в мистецтві, які з позицій "двокультур'я" надавали язичницьким цінностям умовного, стилізованого, декоративно-орнаментального характеру, а християнським – змістовного духовного наповнення символічних художніх форм. Зокрема, православний ісихазм – це джерело києворуської естетичної думки, в якій було втілено особливий тип гармонії – тиші, мовчання, світла, духовної енергії, врівноваженого темпоритму. В мистецтві це було наповнення духом божественної синергії, спокою, ісихії, що наклало характерний відбиток на етнонаціональну ментальність та естетичну культуру в подальшій історії України-Русі.

К. В. Устримова, асп., МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия
ksenia.ustrimova@gmail.com

ЗАЧЕМ МЫ ВИДИМ: КЛЮЧЕВЫЕ ВОПРОСЫ НЕЙРОЭСТЕТИКИ

Что мы видим? Наш мозг за мельчайшие доли секунды корректирует направление нашего зрения, постоянно дополняет изображение, которое мы получаем и складываем в мозаику окружающего нас мира. Этот

вопрос является ключевым с самых разных позиций: наблюдение является неотъемлемой частью обучения и экспериментальной науки, а сам процесс вопрошания и поиска ответов необходим в онтологии и гносеологии. Но, как нам видится, основным этот вопрос остается для эстетики как науки, изучающей категорию прекрасного.

Исходя из тех данных, что мы получаем с помощью зрения, мы собираем информацию о мире, о его цвете, формах, движении и содержании в целом. То, что мы видим, и то, насколько адекватно мы обрабатываем полученную информацию, влияет на принятие наших решений и знание о мире. Однако, если сформулировать этот вопрос несколько иначе, то исследователю откроется новая плоскость: зачем мы видим?

Как показывают различные исследования, большинство организмов вполне выживает при наличии ограниченных зрительных возможностей, распределяя функции зрения на другие органы чувств [*Cela-Conde Camilo J et al*. Activation of the Prefrontal Cortex in the Human Visual Aesthetic Perception // National Academy of Sciences. – № 101(16). – P. 6321–6325]. Но человек обладает не только возможностью видеть окружающий мир в ярких красках, но и создавать абстрактные картины и, более того, видеть в них определенное содержание. Поэтому на вопрос "Зачем мы видим?" существуют разные ответы. С позиции эстетики мы можем сказать, что способность видеть дана нам для восприятия прекрасного, причем прекрасного как природного принципа, а не в суженном поле искусства. С точки зрения эволюционного подхода зрение предстает перед нами как продукт последовательного развития, обеспечивающий нам выживание и высокий уровень адаптации.

Оба ответа, впрочем, не являются удовлетворительными и всеобъемлющими. Основоположник нейроэстетики Семир Зеки выдвинул следующее предположение о природе зрения и его роли в восприятии человека: зрение дано нам для того, чтобы получать знание о мире в целом. Очевидно, что эффективным подобное знание может быть только в том случае, если мозг получает информацию и от других органов чувств. При этом восприятие в целом позволяет нам накапливать ряд близких или совершенно разных по своим свойствам сведений о мире, соотносить их с прошлым опытом и в итоге составлять собственные суждения. Важно помнить тот факт, что мозг обрабатывает огромное количество информации и способен производить самые сложные расчеты практически моментально. Утилитарность производимых действий не всегда является самоцелью [*Фрит К.* Мозг и душа. // CORPUS. – 2010]. Поэтому искусство, состоящее из воплощенных идей, представляется способом самореализации мозга на высоком внешнем уровне. Отсюда можно сделать вывод о том, что функция искусства (как осмысления мироустройства) является продолжением функции мозга по непрерывной обработке информации, поступающей от среды, в которой существует тело.

Базовый вопрос, из которого исходят ученые в области нейроэстетики, связан с вопросом сугубо эстетическим и философским – что та-

кое искусство? Почему оно оказывает эффект на самые разные человеческие сообщества по всему миру, вне зависимости от их цивилизационного развития? Традиционные ответы могут выглядеть неполными и неудовлетворительными, поскольку зачастую они строятся на чистых спекуляциях и не имеют твердых отсылок к непосредственной работе мозга. Но ведь через него искусство и воплощается и с его же помощью оценивается. По мнению Семира Зеки, искусство, как и мораль, и религия, и закон, является продуктом мозга, а значит, подчиняется принципам его функционирования [*Zeki S.* Inner vision: an exploration of art and the brain. – Oxford University Press, 1999]. Мозг обрабатывает информацию о конкретных вещах, улавливает постоянные черты тех или иных объектов и на основании полученных данных составляет картину мира. Однако мы знаем, что реальность не постоянна, а обладает непрерывной динамикой. В этом случае у мозга, как у искусства, проявляется сходная функция – они пытаются уловить ускользающие моменты, чтобы запечатлеть важные свойства, которые являются ключевыми для понимания тех или иных событий или предметов. Поэтому, как нам видится, искусство и вопросы эстетики необходимо исследовать в тесной связи с изучением мозга, при этом сохраняя тонкую грань между "голой" физиологией и выведением прекрасного в сферу сугубо эстетического индивидуального опыта.

О. В. Федів, студ., КНУТШ, Київ
olesia.fediv@gmail.com

МИСТЕЦЬКИЙ ДОСВІД КРІЗЬ ПРИЗМУ ФІЛОСОФСЬКИХ ПОШУКІВ ЖИЛЯ ДЕЛЬОЗА

Французький філософський дискурс середини та кінця XX ст. об'єднує плеяду мислителів: Р. Барта, Ж. Деррида, Ю. Кристєву, М. Мерло-Понті, Ж. Лакана, Ж. Бодріяара, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоза, П. Рікера, Ж. Ф. Ліотара, Ж. Батая, М. Бланшо та ін. Розмисли кожного із них репрезентовані різноманітними філософськими пошуками, що лише стимулює культурний резонанс теоретичних та практичних відкриттів та водночас безпосередньо впливає на інтелектуальну ситуацію наших днів.

Сучасні філософські запити проходять крізь площину мистецького досвіду, впливаючи на розширення категоріального апарату естетики та самої естетичної проблематики. Серед вищеназваної плеяди особливе місце займає творчість французького філософа – постструктураліста Жиля Дельоза (1925–1995). У доробку філософа можна виділити як історико-філософські роботи, присвячені творчості Ляйбніца, Спінози, Канта, Юма, Ніцше, Бергсона, так і його власні оригінальні філософські роботи ("Логіка смислу", 1969; "Відмінність та повторення", 1968), а також праці, котрі були написані у співавторстві з Ф. Гваттарі. Однак, Жиль Дельоз не обмежує себе вузькою проблематикою і ми знаходимо у його

творчості вихід ще й у художній контекст, стимулом для якого є постійне зацікавлення філософа мистецтвом.

Актуальними для естетичної теорії є праці Дельоза, присвячені літературі (дослідження творчості Кафки, Пруста), кіно ("Кіно 1. Образ – рух", 1983; "Кіно 2. Образ – час", 1985) та образотворчому мистецтву ("Френсіс Бекон: логіка відчуття", 1981). Ці роботи перетинаються із проблематикою головних філософських праць Жиля Дельоза.

Жиль Дельоз намагається розкрити сутність мистецького досвіду, заглиблюючись у спосіб функціонування твору мистецтва. "Якою ж є ця сутність, що відкривається у творі мистецтва? Це – відмінність, гранична та абсолютна відмінність. Відмінність, яка складає буття і заставляє нас його осягати" [*Делёз Ж.* Марсель Пруст и знаки / пер. с фр. Е. Г. Соколова. – СПб. : Алетейя, 1999. – С. 68]. Тобто, мистецтво – це своєрідна маніфестація відмінності, а разом із тим спосіб долучення до багатоманіття та множинності світу. Для філософа важливою є реанімація поняття відмінності у філософському дискурсі. Відмінність не варто спрощувати, підпорядковувати іншим поняттям чи редукувати її у дещо єдине та чітко окреслене. Простір для філософії відмінності відкривається після деконструкції метафізичного способу мислення та перебудови його на нових засадах. Спробу такого аналізу знаходимо у роботі "Відмінність та повторення" (1968). Таким чином, індивід постає як носій відмінностей та унікального досвіду. Філософія відмінності може бути основою та джерелом різноманітних мистецьких практик, а категорії відмінності та повторення доповнюють та уточнюють розуміння мистецького досвіду.

Головна сутність мистецького твору має змогу бути втіленою та вираженою за допомогою "речовини": кольору для художника, слова для письменника чи звука для музиканта. На більш глибокому рівні, на думку Дельоза, речовина вивільняється і реальною є чиста гра слів, звуків та кольорів. Філософ називає мистецтво певною трансмутацією матерії, коли слово, колір чи звук поглинають смисли та життя і трансформуються крізь них.

Важливо зазначити те, що відмінність актуалізується насамперед із категорією повторення. Відмінність та повторення – це дві рухомі сили мистецтва, що співіснують разом. Твір мистецтва, що є межовою відмінністю залишається тільки повторити. У такий спосіб ми знову відтворюємо велику музику та вивчаємо напам'ять поему. "Відмінність як властивість світу стверджується тільки через певного роду самоповторення, яке оглядає усі сфери та об'єднує різноманітні предмети. Повторення конституює рівні першопочаткової відмінності, але так само і відмінність конституює не менш фундаментальні рівні повторення. Про твір великого художника ми говоримо: це те саме, однак, відмінне від того, що знаходиться на близькому рівні – але також: це зовсім інше, але все ж схоже на те, що розташовується на сходинці поруч" [Там же. – С. 77]. Тобто, мова йде про те, що працюючи із тим самим вихідним матеріалом чи речовиною, завжди можна експлікувати нові відмінні змісти, що у багатьох площинах співвідносяться одні із одними.

У філософських розмислах Жиля Дельоза мистецький досвід займає важливе місце. Мистецтво маніфестує та розкриває сутність, стверджуючи її як відмінність. Мистецтво оприсутнює відмінність, яка в реальності постає потоком багатоманітного досвіду. Мистецтво намагається повернути частину життя у його відмінній повноті, але фактично завершеність мистецького твору постулює разом із собою простір для інших творів.

Розгляд мистецького досвіду крізь призму філософських пошуків Жиля Дельоза містить у собі великий евристичний потенціал. Філософа цікавить спосіб буття мистецького твору, що стимулює подальший розвиток мистецької проблематики у його творчості. Зокрема, додаткового дослідження та аналізу заслуговує робота Жиля Дельоза про творчість художника Френсіса Бекона, в якій філософу вдається проаналізувати найважливіші образи, що пронизували творчість художника. Окрім цього, Жиль Дельоз пропонує свою версію концептуального аналізу кіномистецтва, використовуючи такі поняття як "образ-рух" та "образ-час".

Філософія Жиля Дельоза відкриває простір для аналізу мистецтва, а його праці збагачують естетичну теорію, створюючи можливість для подальших теоретичних пошуків та досліджень.

Ю. А. Черняк, асп., КНУТШ, Київ
julychernyak@gmail.com

ТЕМА СМІХУ В КОНТЕКСТІ АНТИЧНОГО КОСМОЦЕНТРИЗМУ

Починаючи з доби Античності сміх знаходиться у фокусі пильної уваги філософії. Про сміх пишуть, хоча і не систематично, але практично всі видатні представники різних філософських напрямів від Аристотеля до сучасних постмодерністів. Це говорить про значимість об'єкта дослідження, який знаходиться у сфері перетину різних наук і здатен дати новий, оригінальний поворот думки, привести до кращого розуміння сутності людини. Сміх є невід'ємною частиною людського життя, екзистенціалом, що виражає кореневу сутність його буття в культурі. Актуальність теми дослідження визначається відкриттям нових можливостей для розуміння сміху, що входить у простір естетики та стає предметом теоретичного осмислення, поглиблюючи й розширюючи весь діапазон дослідження сміхової культури.

Теоретичне осмислення комічного починається з праць Платона (трактати "Філеб", "Бенкет") та Аристотеля ("Поетика"). Саме їхні спроби осягнути природу естетичного сміху закладають теоретичний фундамент для багатьох наступних мислителів. На думку Платона, сміх постає важливим об'єктом пізнання, адже "без смішного не можна пізнати серйозного; і взагалі протилежне пізнається за допомогою протилежного, якщо тільки людина хоче бути розумною" [*Платон.* Избранные диалоги. – М. : Художественная литература, 1965. – С. 77]. Але систематичного аналізу естетики комічного філософ не здійснює, хоча і дає певні

визначення в тих чи інших працях. Так, у діалозі "Філеб" ми віднаходимо своєрідне протовизначення комізму: "ми називаємо смішним все слабке і ненависним все сильне <…> властивість, коли вона нешкідлива, викликає сміх <…> ти вчиниш правильно, якщо назвеш смішними тих <…> які, будучи слабкими й не здатними помститися за себе, коли їх висміюють, в той же час тримаються про себе хибної думки. Тих же, хто в змозі помститися, назви жахливими, мерзотними, небезпечними" [*Платон.* Филеб. Государство. Тимей. Критий. – М. : Мысль, 1999. – С. 404]. Тут помічаємо полеміку з Аристофаном, який визнавав лише сміх над сильними, і з традицією комічної свободи в цілому.

Цілісна ж концепція, з якої починається формування комічного як естетичної, філософської категорії, належить Аристотелю. Єдине, що стає на заваді у дослідників цієї теми – відсутність тексту. Антична традиція залишила по собі міф про існування загубленої другої частини "Поетики", присвяченої, нібито, аналізу комічного. Поширеною є думка, що друга частина твору може бути фрагментарно викладена в "Tractatus Coislinianus" (Трактаті Коісілінія), манускрипті X століття, за допомогою якого дослідники намагаються поновити оригінальний текст філософа.

Важливо розуміти, що до Платона й Аристотеля виходять з античної традиції розуміння трагедії та комедії як космічних явищ. Грецькі філософи виходять з того, що світ – це Космос, який включає в себе єдність природного та духовного, матеріального та ідеального. Всі предмети і явища взаємопов'язані, при цьому ніщо не є самодостатнім. Тож, якщо трагедію можна розглядати як окремий випадок загального світового трагізму, то за аналогією і комедія – лише окремий випадок світового космічного комізму. Весь світ постає як одна грандіозна трагедія чи драма, що розгортається за своїми законами. І ця космічна драма – доля Космосу. Її можна розглядати як трагедію, а можна як комедію. Все залежить від кута зору. Якщо ми візьмемо сміх богів на Олімпі у Гомера, цей виразний символ блаженного безсмертного стану, то ми отримаємо позицію "з місця богів", що сміються над світом і над людьми, тобто позицію спостерігачів, які керують долями людей. Позиція ж трагічна – це "місце людей", які живуть, вмирають і не знають своєї долі. Фактично, людина при споглядані як комедії, так і трагедії, опиняється на місці богів, що живуть на Олімпі. Це і є головна точка відліку та оцінка подій. Ця обставина визначає комічний та трагічний катарсис. Проте якщо олімпійські боги завжди сміялись, то людина, коли опиняється на "Олімпі", може вчинити по різному: вона може сміятись, а може через співчуття до людей плакати, тому що вона може себе поставити на їхнє місце. В той час як сміх богів – це сміх безсердечний та безжалісний. Але це сміх звільнення та піднесення над світом і людьми. Це момент співпадіння трагедії та комедії, які відрізняються лише позицією спостерігача. В цьому випадку природа комічного катарсисусхожа з природою трагічного катарсису. Відмінність лише у тому, що трагічна позиція ніби "зводить з небес" та примушує переживати разом із людьми їхнє лихо, від-

чувати страх за них та співчуття. Комічна ж позиція, навпаки, підносить "до небес", возвеличує та вивільняє людину. Це – стан самовдоволення та свободи, і емоції, що з ним пов'язані – це почуття радості, задоволення від повноти життя, безпеки та безсмертя. І це є ніщо інше, як позиція егоїзму, оскільки все, що стосується інших, не стосується тебе.

Отже, для експлікації проблематики сміху в тематичному горизонті античної філософії, зокрема таких її представників як Платон та Аристотель, важливим є розуміння останньої саме як естетики, як влучно було сформульовано відомим російським антикознавцем О. Лосєвим. Філософська думка Античності, навіть на висоті філософських систем її класиків, все одно залишається інваріантом космоцентризму. Тобто є міркуванням над єдністю світу, що не втратив своїх чуттєвих характеристик, а тому експлікується в таких естетичних категоріях як гармонія, трагічне і комічне. Здатність людини сміятися для античної естетики є властивістю мікрокосмосу, ентелехією та енергією наслідування ритмам, архе Всесвіту.

В. В. Юскович, студ., КНУТШ, Київ
Yuskovich1994@gmail.com

СПЕЦИФІКА УКРАЇНСЬКОЇ ІКОНИ XV–XVI ст.: ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

В образотворчому мистецтві України значне місце відводиться іконопису. Певним "етапним" періодом його розвитку є XV–XVI ст., коли формується неповторний вигляд української ікони, що супроводжується істотними стильовими змінами. В цей час під впливом різноманітних чинників (візантійська традиція ісихазм, південнослов'янський вплив, європейський Ренесанс) українська ікона набуває того самобутнього вигляду, що сьогодні дозволяє говорити про українську іконописну традицію, як про унікальне явище в історії світової культури, що зумовлює актуальність дослідження цього феномену. Серед сучасних наукових розробок в сфері естетики та культурології, присвячених безпосередньо проблемам української іконографії варто відзначити роботи О. Матицина, в яких розкриваються художньо-естетичні особливості українського іконопису.

Ікони – живописне, мозаїчне або рельєфне зображення Ісуса Христа, Богородиці, святих і подій Святого Письма, їх можна певним чином класифікувати за місцем призначення, за розміром, кількість персонажів та технікою виконання. Перші ікони на території України були візантійського походження, найбільш давні зразки, що залишились на даний момент датуються XI–XII ст. Ікона, як феномен, знаходиться в рамках простору східнослов'янської богословсько-естетичної парадигми, проте її варто аналізувати, насамперед, як витвір образотворчого мистецтва, а вже потім як сакральний артефакт, що несе в рамках сакрального простору знакове та символічне навантаження. Як зазначає О. Матицин: "Потужним інструментом для більш широкого вивчення ікони є семіоти-

ка. Правомірно стверджувати, що семіотичний підхід зовсім не є нав'язаним ззовні (методами дослідження), але є внутрішньо властивим іконописному твору, в істотно більшому ступені, ніж це можна сказати взагалі про живописний твір" [*Матицин О. І.* Художньо-естетичні особливості українського іконопису XV–XVI століть : автореф. дис. … канд. філос. наук. – К., 2013. – С. 8]. Дійсно, іконописний твір є засобом передачі інформації, засобом комунікації, в цьому розумінні він належить до сфери семіотики. Як вказує О.Матицин, при дослідженні ікони як тексту, треба застосовувати структуралістський, іконологічний та іконографічний підходи, які дозволяють широко дослідити сутність іконографічного образу.

При аналізі феномену української ікони періоду XV–XVI ст. варто звернути увагу на художній бік іконописного твору. Першочерговими естетичними елементами, на яких ми зосереджуємось – це колір, простір, композиція, світлотіньове моделювання, площинність, лінія. В будь-якому мистецькому творі зовнішні елементи пов'язані з внутрішніми і відповідно зміни в характері ікони в період кінця XIV – початку XV ст. можна спостерігати на різних рівнях. В українському іконописі окресленого періоду помітне "співіснування різних тенденцій і напрямків: з одного боку є прагнення до величної, узагальненої класичної форми, з іншого – схильність до вільної індивідуальної стилістики у трактуванні сюжетів" [Там само. – С. 10]. Саме в цей час починають проявлятися ті риси, які згодом стануть визначальними: заглиблена духовна змістовність, що поєднується з простими та лаконічними формами. Кольоровим різноманіттям просякнутий зовнішній бік ікони. На стильовому рівні, як зазначає О. Матицин є "вдале поєднання візантійського канону з впливом готичного, а пізніше, і ренесансного мистецтва Західної Європи, що сформувало неповторний стиль українського іконопису XV–XVI століть" [Там само].

Ті зміни, які відбувались в українській іконі, знаходили свій прояв не лише у палітрі чи у зміні особливостей композиційного рішення, а були пов'язані зі змінами самого образу ікони, на рівні глибинного змісту. Ікона періоду XV–XVI ст., незважаючи на зовнішню простоту, є надзвичайно складним художнім, естетичним та духовним артефактом. Однією з важливих особливостей цього періоду є поява спроб спростити іконний образ і зробити його більш доступним для розуміння простим віруючим. Також важливим фактором у поширенні ікон в українському суспільстві стало зростання видів ікон в кінці XVI ст., що підсилило роль релігійного почуття.

Також, характерною рисою іконопису, на протязі всього періоду його існування, є нерозривний зв'язок з богословською літературою. Ця література мала скоріше опосередкований вплив на розвиток мистецької практики і прямі аналогії віднайти неможливо. Проте можна відмітити зв'язок естетично-духовних аспектів православної релігії, розроблених у літературі та української ренесансної іконографії. Звичайно ж можна вказати на спільні "умонастрої", якими були просякнуті, як література, так і живопис.

Варто зазначити, що попри "переломність" даного періоду для становлення саме неповторної української іконографії, певні традиції візан-

тійських майстрів залишались незмінними. Серед таких "стабільних", немінливих факторів можна виокремити іконописну розкладку кольорів, її традиційний символічний зміст.

Видозміни, які відбувались в українській іконі XV–XVI ст., були зумовлені широкими культурними зв'язками Київської Русі, а згодом й України з різними країнами, як православними, так і інших релігійних сповідань. Можна спостерігати вплив західноєвропейської культурної традиції. О. Матицин відмічає, що українська ікона XV–XVI ст. "є симбіозом східного архаїчного канону та західних ренесансних течій. Величезний вплив ісихастської традиції проявився в яскраво вираженому аскетизмі багатьох пам'яток українського іконописного мистецтва" [Там само. – С. 11]. Також важливим фактором у поширенні ікон стала поява хатньої ікони, яка ймовірно була викликана західноєвропейською релігійною традицією протестантизму. Це сприяло, з одного боку, зменшенню сакральної значимості ікони, проте, з іншого боку, домашні каплички надавали можливість посилення духовності.

Отже, можна зазначити, що ікона є складною, багаторівневою, глибоко символічною та знаковою системою. В XV–XVI ст. відбувається формування нового типу власне українського іконопису, підсилюється знакова функція ікон, які стають більш доступними та поширеними.

Секція
"УКРАЇНОЗНАВСТВО"

С. М. Бойко, канд. філос. наук, ННДІУВІ, Київ
boyko-svitlana@ukr.net

ОСВІТНЬО-ВИХОВНИЙ ІДЕАЛ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

На сучасному етапі розвитку незалежної України, мабуть, важко знайти хоча б одного українського дослідника у сфері соціогуманітаристики, який би не розглядав у своїх працях питання, пов'язані з іменем Великого Кобзаря. І не дивно. Оскільки інтерес до його творчості є цілком зрозумілим у тому сенсі, що Т. Шевченко залишив вагомий слід в історії української культури, освіти і мистецтва. Його спадщина є предметом вивчення філологів, культурологів, мистецтвознавців, етнографів, істориків, українознавців. І кожний дослідник, обираючи ту чи проблему, розглядає її під певним кутом зору, використовуючи різні методи дослідження.

Загальновідомо, що відповідно до Указу Президента 2014 рік оголошено роком Т. Шевченка в Україні. 200-річчя від дня народження Великого Кобзаря також внесено до переліку найважливіших пам'ятних дат ЮНЕСКО. Безсумнівно, що на підставі цих фактів, кожне місто, кожне село, кожен навчальний заклад, установа, кожен із нас відзначатиме цю важливу для України та світу подію.

Зокрема, Національний науково-дослідний інститут українознавства та всесвітньої історії спільно з Міністерством освіти і науки України, Київським міським Будинком учителя та Шевченківським національним заповідником у м. Каневі 4–5 березня 2014 р. буде проводити Міжнародну науково-практичну конференцію "Тарас Шевченко в долі слов'янських народів: діалог через століття і кордони".

У рамках конференції передбачено роботу за напрямами: 1) Тарас Шевченко і цивілізаційно-культурні трансформації в Центральній і Східній Європі в XIX ст.; 2) Шевченків простір: український, російський, польський, литовський і казахський контексти; 3) Шевченкове слово як чинник формування модерної нації. (Більш детальну інформацію про конференцію можна отримати на сайті ННДІУВІ).

Т. Шевченко як професор університету св. Володимира був добре обізнаний з тогочасними педагогічними ідеями, цікавився станом шкільної справи в Україні. У своїх прозових та поетичних творах висловив чимало цінних думок з питань виховання і освіти, багато з яких не втратили своєї актуальності і сьогодні. Своєрідною реалізацією педагогічних ідей Т. Шевченка стало написання й видання "Букваря южнорусского".

На думку професора НУ "Острозька академія" П. Кралюка, педагогічні погляди Т. Шевченка досліджують чимало науковців. Зокрема,

П. Зайцев, І. Коровицький, Н. Кузьменко, П. Потоцький, С. Сірополко, С. Стельмах, О. Федорук, В. Щурат, В. Яременко, В. Яцюк зверталися до аналізу "Букваря". Ставлення Т. Шевченка до недільних шкіл розглядали Г. Антонюк, Ф. Прийма, Й. Шемлей. На використання Т. Шевченком ідей і традицій народної педагогіки звертав увагу Ю. Ступак. В цілому, педагогічні погляди Т. Шевченка розглядали такі дослідники, як В. Доманицький, С. Чавдаров та інші [*Кралюк П. М.* Педагогічні погляди Шевченка [Електронний ресурс] // Сім'я і дім. – 2014. – 12 лют. – Режим доступу: http://www.simya.com.ua/articles/71/45546].

Як стверджує А. Нечипоренко, "літературна спадщина Т. Шевченка – це 240 поезій, з них – понад 20 поем; драма "Назар Стодоля"; 20 повістей (до нас дійшло 9); щоденник; автобіографії; фрагменти двох незакінчених драм. Твори Т. Шевченка перекладені приблизно 100 мовами світу" [*Нечипоренко А. Ф.* Буквар Тараса Шевченка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://kpi.ua/1110-6#sthash.4z2hbrTB.dpuf]. Не дивлячись на те, що Т. Шевченко не мав педагогічної освіти, все ж у його творах можна знайти ідеї, які з часом вплинули на становлення педагогічної думки в Україні. До таких творів належать: "І мертвим, і живим…", "Наймичка", повісті "Прогулка с удовольствием й не без морали", "Близнецы", "Княгиня", "Щоденник" тощо.

У цих творах Т. Шевченко, перш за все, обстоював право свого народу на рідну школу, яка є певним засобом поліпшення життя українського народу, його національного пробудження й усвідомлення ним свого рабського стану. На думку Великого Кобзаря, рідна школа має бути доступною для всіх дітей. У ній діти мають одержувати необхідні знання й всебічно розвиватися. Така школа мусить задовольняти потреби свого народу і діяти на засадах народності.

Принцип народності Т. Шевченко розглядав як інструмент патріотичного виховання молоді та дітей, прищеплення їм почуття любові до рідної землі, до українського народу. Тому великий поет першочерговим завданням ставив для себе розкриття історії своєї батьківщини, створення яскравих образів найкращих представників українського народу, образу неньки-України, які б допомогли виховувати високі патріотичні почуття у підростаючого покоління. "В основі освітньо-виховного ідеалу Т. Шевченка – щира, працьовита, духовно багата людина, яка, з одного боку, і "чужому" навчається і "свого" не цурається, а з іншого – здатна "все розібрати" і "спитати" себе: Що ми? Чиї ми? Яких батьків? За що закуті?" [Ідеї національного шкільництва М. Драгоманова, Т. Шевченка, М. Грушевського [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://pidruchniki.ws/1960051735424/pedagogika/ideyi_natsionalnogo_shkilnitstva_dragomanova_shevchenka_grushevskogo].

На основі досліджень науковців відомо, що Т. Шевченко мріяв про справжню народну школу, в якій би навчалися рідною мовою всі діти без обмежень. Великі надії Т. Шевченко покладав на недільні школи, намагався їм допомагати, зокрема, передавав для них частину коштів, отри-

маних від реалізації "Кобзаря". Своєрідною реалізацією педагогічних ідей поета стало написання й видання "Букваря южнорусского". Цей посібник був спрямований не лише на навчання дітей умінню читати й писати. Тексти, які пропонувалися для читання, орієнтували на засвоєння учнями народних і християнських цінностей, давали також початкові відомості з історії, етнографії та географії України. Для цього у "Букварі" було розміщено дві великі народні думи – "Про Поповича" і "Марія Богуславка". Окрім них були також розміщені народні прислів'я та приказки.

На думку П. Кралюка, "для Шевченка "Буквар" був лише початком важливого освітнього проекту. У листі до М.К. Чалого (від 4 січня 1861 р.) він пише, що має намір видати "Лічбу" (арифметику), яка б коштувала так само, як і "Буквар", етнографію та географію ціною 5 копійок, а також українську історію ціною 10 копійок. І при цьому зазначає: "Якби Бог поміг оце мале діло зробить, то велике само б зробилося" [*Кралюк П. М.* Педагогічні погляди Шевченка].

Отже, незважаючи на те, що Т. Шевченко не мав педагогічної освіти й не писав наукових праць, у яких би спеціально розглядалися педагогічні питання, тим не менше є підстави стверджувати про його значний інтерес до освітньо-виховних питань, а також про те, що у нього склалася доволі цілісна система педагогічних ідей, поглядів та ідеалів.

І. Б. Василик, канд. іст. наук, мол. наук. співроб., КНУТШ, Київ

УКРАЇНСЬКІ ТА ПОЛЬСЬКІ АДВОКАТИ У ПРОЦЕСАХ ДЕРЖАВОТВОРЕННЯ В КІНЦІ XIX – НА ПОЧАТКУ XX ст.

Перебування поляків та українців в кінці XIX – початку XX ст. у правовому полі конституційної імперії Габсбургів, сприяло формуванню державотворчих поглядів молодих поколінь в першу чергу правників в цілому і адвокатів, зокрема. Серед когорти польські правників, адвокатська кастовість була помітною ще з середини XVIII ст.

Представники польської "адвокатська доби" XVIII ст. були вихідцями, здебільшого, із заможних, інтелігентних родин. Серед цього покоління є відомі варшавські адвокатські династії Вротновських, Завадзьких, Грабовських, Леонів тощо. Великий відсоток польських адвокатів були вихідцями із "правничих" сімей, потомки суддів, працівників органів прокуратури і тільки у поодиноких випадках адвокатами ставали представники простих верств населення.

Освіту здобували здебільшого у Варшавському, Львівському, Познанському університетах. Працювали, в основному, у органах законодавчої та виконавчої влади, місцевого самоврядування, різного рівня адміністраціях. Професійна реалізація польських адвокатів цього покоління відкривала шлях до їх політичної діяльності. Тому в цей час великий відсоток адвокатів ставали громадськими та політичними діячами, депутатіами тощо. Саме правники і особливо адвокати, "задавали тон" полі-

тичному життю і саме в цьому середовищі формувалися ідеї національного державотворення.

В середині XIX ст. у польському адвокатському середовищі простежуються тенденції поєднання різних сфер діяльності. Так, серед когорти польських адвокатів цього часу було багато літераторів, художників, журналістів.

Якщо польське правниче і адвокатське середовище, його тенденції і ідеї "органічної праці" розвивалися еволюційним шляхом, то українським адвокатам і правникам, особливо другої половини XIX ст., щоб бути у руслі тодішнього загальноєвропейського прогресу, потрібно було прискореними темпами навчатися не тільки тонкощам "адвокатського мистецтва", а працювати одночасно на кількох ділянках суспільно-політичного життя. Спільне перебування польських і українських правників у одному правовому полі сприяло взаємовпливам, співпраці, і, навіть, конкуренції.

В цілому, після поколінь священників і вчителів, в українському суспільстві Східної Галичини назріла потреба у освічених, відважних громадських діячах та активістах нової якості. Таку нішу зайняли саме адвокати, які у непоодиноких випадках були генераторами національно-визвольного руху і керманичами українського державотвотворення.

В кінці XIX століття почала формуватися нова генерація випускників правничого факультету Львівського університету, яка згодом отримала назву "адвокатська доба". Вона має свої певні характеристики:

По перше: формування світогляду і політичних поглядів молодих українських правників відбувалося у сімейному домашньому середовищі, згодом у гімназіях та університетах, в українських таємних організаціях та народовецьких молодіжних гуртках, які мали виразний національний характер, саме тут кристалізувалися лідерські якості та організаційні навички майбутніх адвокатів.

По-друге: молоді адвокати брали активну участь у культурно-освітньому житті як Львова так і всієї Східної Галичини. В першу чергу адвокати ще зі студентських лав допомагали на громадських засадах товариству "Просвіта", Науковому товаристві імені Тараса Шевченка, яке напередодні Першої світової війни фактично претендувало на статус Всеукраїнської академії наук. Адвокати входили до числа співзасновників і авторів статутів цих товариств, надавали правову допомогу, представляли їх інтереси у судових спорах, вели юридичний супровід всієї документації, у рамках діяльності товариств відстоювали питання про спорудження у Львові приміщення для руського Народного театру, заснування низки культурних організацій. За сумлінну працю провідні адвокати були нагороджені званнями почесних членів товариств.

По-третє: надзвичайно важливим, хоч і на перший погляд невдячним і малоприбутковим, був видавничий напрямок у діяльності галицьких адвокатів. Вони за власний кошт видавали брошури, підручники, переклади на українську мову законів і коментарів до них тощо й розповсюджували їх по цілій Галичині.

Як і польські адвокати, українці також змушені були поєднувати іноді адвокатську діяльність з літературою чи журналістикою. Не в поодиноких випадках, другий вид діяльності ставав джерелом додаткового прибутку.

Дилемою ставало питання щодо захисту адвокатами простого, малозабезпеченого, проте суспільно активного селянства і міщанства. Адвокат, "меценас", який безкоштовно боронив на суді прості верстви населення, у Галичині вважався майже національним героєм. Проте завдяки особистій взаємодії із населенням, поступово адвокати ставали лідерами національного руху.

По-четверте: українські адвокати надавали значної уваги економічним і фінансовим проблемам, вважаючи, що лише їх успішне розв'язання, здобуття українцями справжнього господарського самоврядування забезпечить належну підставу для здобутків українського національного руху в політичній та культурній сфері. Вони виступали ініціаторами створення, були укладачами статутів і входили до складу керівних органів абсолютної більшості українських економічних і фінансових інституцій – банків, страхових компаній; належали до чільних діячів українського кооперативного руху.

По-п'яте: важливою сторінкою української галицької адвокатури була участь її найталановитіших представників у політичному житті краю, зокрема: створенні політичних партій; виборах до законодавчих органів Австро-Угорщини – Державної Ради у Відні та Галицького Крайового Сейму у Львові, "значна частина парляментарних представників вийшла з адвокатури" [*Падох Я.* З минулого української адвокатури // Правничий вісн. – Нью Йорк, 1963. – Кн. 2. – С. 131]. Часто адвокатські канцелярії ставали осередками політичного життя, в тому числі низовими штабами політичних партій. Широкого розголосу в суспільстві набувала участь адвокатів у політичних резонансних процесах, про що не оминала нагоди інформувати тогочасна преса.

На шляху украхнського і польського державотворення адвокати відігравали ключові ролі. Адже ще від початку Першої світової війни саме українські адвокати були на чолі понадпартійних утворень, які представляли інтереси усіх українців на мієнародній арені – Головної, згодом Загальної Української Ради, Української Парламентської Репрезентації. В цих процесах мали місце політичні дискусії між старшим поколінням адвокатів-політиків і молодою адвокатською політичною опозицією. Однак, коли мова йшла про необхідність політичної мобілізації, усі суперечності залишалися у стороні і два покоління адвокатів-політиків сідали за стіл переговорів та виробляли спільну стратегію і тактику щодо відстоювання національних інтересів українців.

Уся громадська, культурно-освітня, парламеньстка та політична діяльність української української і польської адвокатської еліти, як виявилося пізніше, стала підгрунтям для державотворчих процесів цих двох націй, а саме – відновлення Варшавського королівства в листопаді 1916 р., проголошення незалежності Польщі та Західно-Української Народної

Республікм у 1918 р. Великий відсоток в урядовому представництві цих країн займали саме адвокати. Так, президентом (диктатором) ЗУНР став адвокат Євген Петрушевич, прем'єр-міністром й державним секретарем фінансових справ адвокат Кость Левицький. До складу першого Державного Секретаріату ЗУНР увійшло 14 державних секретарів, 8 з яких за фахом були адвокатами.

В час ЗУНР саме адвокати приймали рішення щодо державного будівництва, створювали вертикаль влади на місцях, дбали про забезпечення населення продовольством і товарами першої необхідності, розробляли законопроекти. І старше і молоде покоління адвокатів здійснили значну підготовчу роботу для проголошення злуки УНР і ЗУНР в єдину державу.

Т. С. Воропаєва, канд. психол. наук, доц., ст. наук. співроб., КНУТШ, Київ
voropayeva-tania@rambler.ru

СИСТЕМА КОНЦЕПТУАЛЬНИХ МОСТІВ МІЖ УКРАЇНОЗНАВСТВОМ ТА ЦИВІЛІОЛОГІЄЮ

Розкриття теми "Українство в контексті європейської цивілізації" передбачає створення цілої системи "концептуальних мостів" між українознавством та цивіліологією. Інтегративні можливості сучасного українознавства дозволяють поєднати концептуальний інструментарій і дослідницькі принципи цивіліології, філософії, історії, політології, культурології, антропології, аксіології, акмеології, соціології, елітології, етнології, психології у процесі вивчення цивілізаційного поступу українства. Базовими категоріями для створення "концептуальних мостів" між українознавством і цивіліологією є такі: "цивілізація", "цивілізаційні процеси", "цивілізаційна динаміка", "українство", "цивілізаційний розвиток українства", "європейська цивілізація", "українськість", "українська людина", "Україна" (як територія, країна і держава), "Європа", "український соціум", "українська культура", "європейська культура", "українська еліта", "історична особистість", "цивілізаторська місія", "цивілізаційна ідентичність", "базові цінності", "соціокультурні трансформації", "глобалізація" та ін. Систематизація подібних "концептуальних мостів" відбувається уздовж двох магістральних ліній цивілізаційного поступу українства (лінії господарсько-економічного й техніко-технологічного розвитку та лінії соціокультурного й духовно-світоглядного розвитку), які утворюють цілісну "систему координат", уможливлюючи нове осмислення поставленої проблеми. Зокрема, цивілізаційний поступ українства необхідно вивчати у контексті основних цивілізаційних процесів (до яких належать: культуротворення, аксіологізація, гармонізація, гуманізація, демократизація, державотворення, індивідуалізація, індустріалізація, інновація, інтеграція, інтелектуалізація, інформатизація, комп'ютеризація, консолідація, лібераліза-

ція, модернізація, неолітизація, ноосферизація, самоорганізація, солідаризація, суверенізація, унормування, урбанізація, християнізація та ін.).

При розгляді етапів цивілізаційного розвитку українства (як і багатьох інших європейських народів) потрібно враховувати етапи розвитку європейської цивілізації: неолітичний, ранньокласовий, античний, середньовічний, ранньоіндустріальний, індустріальний та постіндустріальний, а також теорію "цивілізаційних хвиль" Е. Тоффлера (про цивілізаційне значення аграрної, індустріальної та інформаційної хвиль). У зв'язку з цим цивілізаційний розвиток різних соціально-історичних організмів, які мешкали на теренах сучасної України (людності українських земель, праукраїнців та українського народу, на основі якого, власне, й постало сучасне українство) триває від неолітичної доби до сьогодення, і у цьому процесі необхідно виділити наступні етапи (які корелюють з етапами розвитку європейської цивілізації): етап неолітизації України; етап трипільської протоцивілізації; етап індоєвропейських міграцій; етап виокремлення праслов'янської спільноти; антично-римський етап цивілізаційного поступу; етап утвердження ранньокласового суспільства на українських теренах; а також середньовічний, ранньоіндустріальний, індустріальний та постіндустріальний (інформаційний) етапи цивілізаційного розвитку українства. При цьому дуже важливим є аналіз життєдіяльності та цивілізаційного поступу різних соціально-історичних організмів, які мешкали на теренах сучасної України в умовах аграрної цивілізаційної хвилі (тобто неолітичної революції), в умовах індустріальної цивілізаційної хвилі (тобто промислової революції), в умовах інформаційної цивілізаційної хвилі (тобто науково-технічної революції), а також в умовах 3-х технологічних революцій (Д. Белл), 4-х наукових революцій (Т. Кун) та 5-ти інформаційних революцій (А. Ракітов). Перераховані вище етапи є складовими двох епох: 1) передісторичної епохи цивілізаційного розвитку українства (де мова повинна йти про специфіку цивілізаційного поступу а) людності українських земель, б) протоукраїнських спільнот, в) праукраїнських племен, які пов'язані між собою процесами культурогенезу, культуротворення і культурної спадкоємності); 2) історичної епохи цивілізаційного розвитку українства (де потрібно розкрити специфіку цивілізаційного поступу русинів-українців, українського етносу, української етнічної нації, української політичної нації та світового українства).

Найкращі представники вітчизняної еліти успішно виконували цивілізаторську місію (у цьому плані цивілізатор – це той, хто цивілізує власний народ (впливаючи також і на цивілізаційний розвиток інших народів світу), хто протидіє деградації суспільства, сприяє розвитку загальнолюдської цивілізації і культури з урахуванням культурно-історичного досвіду різних країн і народів; той, хто займається просвітницькою діяльністю, піклується про пом'якшення деструктивних тенденцій в суспільстві; той, хто поширює найкращі надбання, здобутки і цінності європейської цивілізації; це культуртрегер, який перебуває на "передньому краї" одвічної боротьби Розуму і дикості, Просвітництва і невігластва, Цивілі-

зації і варварства). Цивілізаторська місія – це система реальних дій, вчинків і різних видів діяльності, яка базується на цілісному світогляді, сформованому певною групою еліт з метою цивілізування різних народів. Цивілізаторська місія може бути зовнішньою і внутрішньою. При цьому цивілізаторська місія української еліти ніколи не була месіанством. Упродовж всієї історії України цивілізаторська діяльність вітчизняних еліт була переважно внутрішньою, а зовнішня цивілізаторська діяльність вітчизняних еліт розгорталась переважно на теренах Литви, Росії, Білорусії, Молдови та інших країн.

Українська еліта стане справжнім суб'єктом цивілізаційного поступу українства лише тоді, коли всі її представники почнуть відповідально виконувати свої основні функції: культуротворчу, державотворчу, націєтворчу, а також консолідаційну, креативно-перетворюючу, прогностичну, мотиваційну, мобілізаційну, управлінську, духовно-світоглядну, ідентифікаційну, патріотичну, гуманістичну, аксіологічну, демократичну, стабілізуючу, стратегічну, безпекову тощо. Українська еліта повинна також вчасно давати відповіді на виклики, поставлені часом (це глобалізаційний, екологічний, технологічний, інформаційний та інші виклики). Для сучасної України найбільш важливим є не тільки формування ефективної і відповідальної політичної еліти, яка б змогла консолідувати інші елітні групи, спрямовуючи їхню діяльність у конструктивне русло, але й забезпечення її своєчасної ротації, якісного оновлення, деолігархізації, а також подолання її відчуження від суспільства. Вітчизняна еліта мусить здійснювати якісні політико-правові, соціально-економічні, соціокультурні, техніко-технологічні, екологічні та інші перетворення; підтримувати цілісність і духовну єдність суспільства, розвиток демократії і самоорганізаційних процесів в Україні, формування і утвердження європейської цивілізаційної ідентичності громадян України.

Оскільки провідні цивіліологи світу розглядають модернізацію як важливий чинник цивілізаційної динаміки сучасних суспільств, то необхідно розробити й запровадити в Україні несуперечливу модель модернізації не тільки промислово-технологічної, але й політико-правової, соціально-економічної та освітньо-наукової сфери з опорою на європейський досвід посткомуністичних країн. Європейський вибір України висуває низку теоретичних і практичних завдань. Це, насамперед, торкається усвідомлення українством свого залучення у потік європейського цивілізаційного процесу, який має довгу історію, а також питань, пов'язаних з визначенням перспектив цивілізаційної самореалізації українства. Українству необхідно виборювати своє місце і обстоювати свою роль у Європейській цивілізації, але не тільки в географічному вимірі, а й у духовно-світоглядному, науковому, інформаційно-технологічному, соціально-економічному, безпековому, геополітичному та інших вимірах.

Ці процеси репрезентують не етногенез та етнічну історію українського народу, а складний і суперечливий перебіг (хід) ЦИВІЛІЗУВАННЯ перерахованих соціально-історичних організмів на українських теренах,

тобто просування цих великих соціальних груп по шляху від дикості до все більшої й більшої цивілізованості, саме тому не варто плутати етнічну історію та історію цивілізацій, а також поняття "етнічність" і "цивілізованість" [Див.: *Воропаєва Т. С.* Трансформація релігійної, національної та цивілізаційної ідентичності громадян України (1991–2012 рр.) // Світове українство як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті : Мат. 4-го Міжн. конгресу світового українства. – Львів : Вид-во Львівської політехніки, 2013. – С. 157–161].

І. М. Грабовська, канд. філос. наук, ст. наук. співроб., КНУТШ, Київ
grabovskai@ukr.net

"УКРАЇНСТВО" ЯК КАТЕГОРІЯ НАУКОВОГО АНАЛІЗУ

Для вироблення повноцінної категорії наукового аналізу, якою в українознавстві має бути насамперед категорія "українство", необхідно звернутися до розгляду як теоретичного наповнення цього найбільш універсального для вказаної науки поняття, так і до його змістовного навантаження, проаналізованого в даному випадку з позицій філософсько-світоглядної методології. Як відомо, категорія – найбільш загальне філософське поняття, яке відображає універсальні властивості і відношення об'єктивної дійсності, загальні закономірності розвитку всіх матеріальних, природних і духовних явищ.

Не менш суттєвим для аналізу феномена українства є розуміння того, що, як саме явище, так і категорія, що описує його, є результатом невпинного розвитку. Адже у світі немає нічого остаточно завершеного. Сьогодні з'ясування змістовного наповнення однієї з головних категорій українознавчої науки особливо актуально, оскільки мова йде про стратегічний геополітичний вибір України. Не можна у цьому плані не погодитись із Л. Валенсою, який вважає, що Європа неможлива без України. "Кожен розуміє, що Україна – це велика країна, велике господарство. Україна – це великі можливості. Наголошую – немає вільної і повної Європи без України. Кожна зі сторін це добре розуміє…" І далі політик стверджує: "Зрештою, ми будемо відходити від мислення категоріями «Польща», «Україна». Ми будемо мислити категорією «європеєць»" [*Валенса Л.* Немає вільної і повної Європи без України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://tsn.ua/interview/eks-prezident-polschi-nemaye-vilnoyi-i-povnoyi-yevropi-bez-ukrayini-322613.htm].

Проте, мислити категорією "європеєць" не усвідомивши змістовного наповнення категорії "українство", співпадіння смислів і їх розходження в наповненості понять, навряд чи вдасться.

Сутнісне наповнення категорії "українство" розкривається через аналіз цього феномену в історичній ретроспективі та постійному переосмисленні. В цьому плані на сьогодні є вже певний корпус текстів в українознавчій науці, в яких розробляється проблематика історичного та

змістовного наповнення категорії "українство". Проте, проблема і надалі вимагає поглибленого вивчення та розробки. Так, наприклад, ще на початку XIX ст. українство означало любов до українського фольклору, побуту, пісні, традицій загалом та намагання їх зберегти і вивчати. А вже наприкінці XIX – початку XX ст. поняття "українство" асоціювалось із українським національним рухом чи описувало свідому настанову на вибір українськості як життєвої позиції.

Один із найвідоміших українських політичних, громадських діячів та непересічний мислитель М. Шаповал зазначав: "Українство, як рух до національного відродження (виділ. – І. Г.), є явищем творення на певному територіальному просторі замість несвідомої маси нового колективу, нації, національного суспільства. Всі процеси цього руху з соціологічного погляду не досліджені, не систематизовані, не синтезовані" [*Шаповал М.* Соціологія українського відродження. – К. : Україна, 1994. – С. 10]. Аналізуючи причини поразки національно-визвольної революції першої чверті XX ст. М.Шаповал зазначає, що українство як свідомий рух за українську незалежність, або як би ми зараз сказали "українську Україну" набуло нової якості в революційний період. Отже, у багатьох працях українських мислителів XIX ст., першої та навіть другої половини XX ст. (в основному – в діаспорі) термін "українство" часто використовувався не для означення людності чи певної спільності, тобто, не в "чисто" антропологічному розрізі, а для характеристики цілого національно-визвольного українського руху, або відповідного світогляду окремої особистості чи групи. Проте, чіткого розведення понять не існувало. І в літературі знаходимо під означенням українство як національно-визвольний рух, українскість як життєва позиція, так і співпадіння з поняттям українці як народ та нація.

У сучасному вітчизняному українознавстві існує дещо інше розуміння змістовного наповнення категорії "українство". Насамперед, під українством розуміється збірне поняття, що визначає в антропологічному сенсі всю ту сукупність "мертвих, живих и ненарожденних земляків наших" (Т. Шевченко), тобто українців як окремішніх індивідів, які жили колись на землі, живуть сьогодні в Україні та у всьому світі за її межами, та тих, хто буде жити і визнавати себе українцем. Отже, до українців належать всі ті, хто, як писав М. Грушевський, "зроду українець", хто визнає себе українцем в Україні та за її межами. А також ті, хто населяє країну Україна, є громадянином цієї держави, але не визнає себе за українця, тобто, мова йде про політичних українців, або ж суб'єктів політичної (модерної) нації, якою сьогодні і є українська нація, що стала незалежною самостійною демократичною державою при всіх "але" і "проте" цього непростого процесу становлення української державності.

Як відомо, кожна категорія є поняттям, але не кожне поняття "піднімається" до рівня категорії. Категорійність поняття "українство" є фактичним утвердженням та засвідченням певного завершення процесу становлення спільного українського "Ми", як цілісності і відмінності від ін-

ших подібних національних "іншостей". Юрій Шерех (Шевельов) писав про непростий процес витворення спільного українського "Ми", яке не лише механічно, а й на глибинно-культурному рівні мало би складатися з "ми" діаспори та "ми" України. Належність до спільного європейського простору, на думку Ю. Шевельова, вимагає від сучасних українців не меншого свідомого вольового зусилля, ніж витворення всесвітньої єдності українства. Особливо ж це стосується тих, хто довгий час перебував під пресом азійщини, культурної та політичної. "Висвячення в європейці забирає багато років і, либонь, ніколи не закінчується, – роздумує дослідник. – Гармонія свого, успадкованого, недавно ще єдино наявного й природного, з набутим, ніби чужим, а насправді, по-своєму, таки теж своїм, тільки досі не усвідомленим, – ця гармонія ніколи не вивершується, вона існує в прагненні, але ніколи не в якійсь остаточній досконалості" [*Шевельов Ю.* МИ і ми // Шевельов Ю. Москва, Маросейка. МИ і ми. – К. : ПрАТ "Українська прес-група", 2012. – С. 21. – (Бронебійна публіцистика)].

Як перегукуються ці розмисли українського мислителя з твердженням класика цивіліології С. Гантінгтона про свідомий вибір цивілізаційного розвитку у сучасному світі!

В. М. Даренська, канд. філос. наук, доц., СНУ ім. В. Даля, Луганськ
darenska@yahoo.com

КОНЦЕПТУАЛЬНО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ВИКЛАДАННЯ НАВЧАЛЬНОГО КУРСУ "ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ"

Реформування сучасного змісту вищої освіти в Україні, як відомо, призвело до реформування системи загальнообов'язкових гуманітарних предметів, серед яких з'явився курс "Історія української культури". Утім, як показує досвід викладання курсу "Культурологія", який йому історично передував, для плідного й ефективного викладання подібних курсів потрібна спеціальна концептуальна і методична основа, яка, на жаль, є відсутньою у переважної більшості викладачів. Йдеться, насамперед, про той факт, що викладання історії культури дуже часто вироджується в просте нагромадження окремих фактів, імен, назв тощо, за якими студент не може побачити саме культури як такої, тобто як цілісного процесу творчого буття людей, сповненого конкретним світоглядним смислом.

Викладання історії української культури в системі сучасної освіти потребує концептуалізації філософсько-методологічних принципів цього процесу на основі досягнень сучасної філософії культури. Адже сутнісна специфіка цього предмету як навчальної дисципліни полягає в тому, що викладання національних традицій, що досліджуються у царинах різних наук (соціальної історії, філології, фольклористики, мистецтвознавства, історії філософії тощо) має відбуватися на основі певного світоглядного синтезу, спрямованого на свідоме освоєння і відтворення загальнолюдських смислів та універсалій культури у специфічних формах націона-

льного буття. Принцип викладання історії національної культури має бути процесом розкриття світоглядного змісту культуротворчих процесів на конкретному фактичному матеріалі. Натомість, саме ця фундаментальна основа курсу дуже часто виявляється знехтуваною, а отже і саме викладання стає дуже малоефективним і часто майже безрезультатним. Разом з тим, досвід викладання так само свідчить і про реальну ефективність викладання у тому разі, якщо воно спирається, по-перше, на вищеназване розуміння сутності культуротворчого процесу як процесу смислотворення у самому широкому світоглядному контексті, а, по-друге, на певні концептуальні принципи викладання.

Перший принцип можна назвати принципом універсалізації. Суть його полягає у тому, що викладання етапів розвитку української культури, від її початків до сучасного стану, має подаватися у загальносвітовому контексті. А отже, завдяки цьому окремі етапи становлення української культури набуватимуть універсального значення – в них і через них студент має змогу побачити загальну логіку розвитку людської культури як такої – але, що є головним, не у якихось її абстрактних формулюваннях, а у конкретних формах рідної культури. Для цього викладач має вміти чітко сформулювати "духовний портрет" певної культурної доби, а потім конкретизувати його, характеризуючи окремі твори, творчі особистості, окремі артефакти. У певних межах необхідно застосувати і компаративний підхід.

Другий принцип можна назвати принципом світоглядної адекватності. Суть його полягає у тому, що кожний історичний період розвитку української культури, кожне окреме явище чи окрема творча особистість потребує вивчення у контексті внутрішньої логіки її власного світогляду. Викладач має вміти по-справжньому "вжитися" у цей світогляд і передати живе відчуття цього світогляду студентам; тільки в такому разі відбувається справжнє розуміння. На жаль, у наш час надто часто спостерігається той факт, що викладачі нехтують світоглядною специфікою культурних явищ, що вивчаються, – навіть більше того, часто висловлюють власну неповагу до певного світогляду. Інколи викладачі навіть доходять до відвертої фальсифікації справжнього змісту певних культурних явищ, витлумачуючи їх із точки зору свого власного світогляду. Наприклад, таке часто відбувається, коли історію культури викладають викладачі з радянським атеїстичним вихованням, повністю ігноруючи релігійний зміст традиційної української культури. Останнім часом з'явилася також досить деструктивна тенденція перетлумачувати зміст християнських етапів української культури у "неоязичницькому" дусі. Такі явища призводять до того, що картина розвитку національної культури стає викривленою, одновимірною і суб'єктивно звужено. На подолання цього спрямований названий принцип.

Третій принцип викладання загального курсу "Історія української культури" можна назвати принципом хронологічної стратифікації. Суть його полягає у тому, що різні періоди розвитку культури слід подавати не як такі, що "заперечують" один одного, але як такі, що співіснують у

культурній пам'яті народу, органічно доповнюючи один одного. Зрозуміло, що ці етапи є різною мірою актуалізованими у культурній пам'яті, – утім, власне, мета викладання цього курсу полягає саме у тому, щоби сформулювати у сучасної молодої людини цілісний тезаурус культурних цінностей, різні елементи якого він може втілювати у власному житті на основі власного вільного вибору. Отже, історія української культури має сприйматися не просто як хронологічний "ланцюг" окремих явищ, але як конкретно втілена глибина, багатовимірність і тяглість культурної пам'яті.

Четвертий принцип має методичний характер і визначається як принцип конкретності і наочності. Як це не дивно, але глибинний світоглядний сенс культури найлегше передати не через абстрактні формулювання, але через конкретний, заглиблений аналіз окремого обраного явища культури (твору, особистості тощо). Адже зрозуміло, що універсальне стає зрозумілим і наочним лише у конкретному; загальнолюдське – у національному.

В. Р. Іванишен, асп., ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, Київ
kilatiw@gmail.com

ФУНКЦІЇ КАМ'ЯНИХ СТОВПІВ У ОБРЯДОВІЙ СФЕРІ ПОДОЛЯН

Одним із малодосліджених сюжетів традиційної матеріальної культури подолян залишається каменотесний промисел, поширення і ґенеза якого прямо пропорційно залежали від наявності легко оброблюваних порід каменю, насамперед це пісковик чи вапняк. На території Східного Поділля (беремо до уваги сучасну Вінницьку область) обробка каменю як промисел поширилась в межах сучасних Ямпільського, Могилів-Подільського та Томашпільського районів.

Історіографічна база каменотесного промислу є вузькою. Безпосередньо історії, техніки і технології промислу стосуються дослідження Ю. Александровича [*Александрович Ю.* Каменотесы-кустари и ремесленники Подольской губернии // Кустарные промыслы Подольской губернии. – К., 1916. – С. 465–501] та Ал. Прусевича [*Прусевич Ал.* Обзор данных о кустарных промыслах Подольской губернии // Экономическая жизнь Подолии. – 1913. – № 13. – С. 37–49]. Обидва дослідники на початку ХХ ст. описали стан обробки каменю в Подільській губернії за пропозицією місцевої влади. Із сучасних досліджень заслуговують на увагу праці В. Косаківського, що висвітлюють відомості з техніки і асортименту виробів каменотесного промислу в селах Стіна (Томашпільський р-н) і Буша (Ямпільський р-н) [*Косаківський В.* Ремесла, промисли та народні майстри // Одвічна Русава (етнографія та фольклор с. Стіна на Поділлі). – Вінниця, 2003. – С. 39–62; *Косаківський В.* Ремесла, промисли та допоміжні види господарства // Буша: природа, археологія, історія, етнографія та фольклор сіл Бушанської сільської ради. – Вінниця, 2009. – С. 95–122].

Серед досить широкого асортименту кам'яних виробів особливе місце в господарському і духовному житті селян займали кам'яні ворітні стовпи. З технологічної точки зору, це вироби прямокутної чи квадратної форми, висотою 1,2–1,5 м над землею, на яких витесували різні геометричні форми, здебільшого – конусні та парні рівносторонні трикутники на верхній частині виробу [*Іванчишен В.* Кам'янотесний промисел у с. Буша Ямпільського району Вінницької області як виховний чинник подолян // Матеріали XXIII-ї Всеукраїнської наукової історико-краєзнавчої конференції "Освіта на Поділлі: минуле і сьогодення" – 2010. – С. 246]. Ворітні стовпи встановлювали попарно на всіх входах до подвір'я, їх закопували не менше як 0,5 м в землю. Тим самим надійно закріплювали охоронні межі подвір'я "вічним" матеріалом.

Кам'яні стовпи використовувались в обрядово-атрибутивній сфері. Крім функціонального спрямування, кам'яні стовпи мали знаково-символічний зміст. Вони вважались своєрідним переходом між "тим" і "цим" світом. Прикладом може слугувати ритуал, коли під час поховального обряду на ворітні стовпи вішали червоні стрічки з тканини, які "повинні були десь дітися". Ці дії носять виразний захисний зміст, що мав вберегти родину від повернення смерті [Відповіді за запитальником Бучинської Людмили Омелянівни, 1947 р. н., жительки с. Буші, записано автором 9 серпня 2010 р.]. Опоясування стовпа, пише О. Босий, реалізовувало ідею зв'язку між "своїм" і "чужим", аби не пустити смерть на подвір'я, і водночас дати покійному попрощатися назавжди зі свої домом [*Босий О.* Священне ремесло Мокоші. Традиційна жіноча ритуальна символіка в українців. – Вінниця, 2011. – С. 102–104]. В селі Буші під час поховального обряду після похорону місцеві мешканці вивішують червоні стрічки на ворітні стовпи. Це свідчення реалізації інформативно-комунікативної функції кам'яних стовпів, адже вони демонструють сусідам і односельчанам свідчення про смерть в цьому домі. Дослідник О. Босий вироби побутового вжитку, які мали символічне наповнення називає предметними образними знаками, обов'язковою ознакою яких є нагадування про конкретний предмет чи образ, на який вказувалось першопочатково [Там само. – С. 13]. Таким чином, кам'яні ворітні стовпи чітко окреслюють межу мікрокосму родини і водночас дають вихід до макрокосму кожному члену родини. Така символічна роль ворітних стовпів зумовила їх значне поширення в селах в кінці XIX – середині XX ст. Панування атеїстичної ідеології деформувало уявлення українців на роль і функції кам'яних стовпів як оберегів батьківського дому. Це простежується у тенденції встановлювати стовпи з різних місць, господарі вже не вкладають символічного значення в атрибути традиційного обрядового життя.

Підводячи підсумки, варто зазначити, що обереговий символічний зміст кам'яних стовпів актуалізовувався мешканцями з метою захисту. Охоронні ритуали ґрунтуються на просторовій опозиції, основний символічний зміст – виділення внутрішнього замкнутого обмеженого простору, що гарантує захист від небезпек зовнішнього світу [Там само. – С. 145].

Отже, можемо узагальнити, що функціями кам'яних стовпів є захисна, інформаційно-комунікативна та оберегова. На жаль, традиційні сакральні знання відходять у небуття, це зумовлює актуальність реконструкції з наявних реліктів картини світобачення українців з допомогою символічно-знакової системи ремесел та промислів.

Л. І. Ковтун, здобувач, КНУТШ, Київ
vintageLK@ukr.net

КОЛОРИСТИЧНИЙ ВИМІР КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ: ФІЛОСОФІЯ БАЧЕННЯ

Колористична культура як універсальна система пізнання й відображення світу дозволяє вивчати колористичні уявлення як вторинні образи, що належать до сфери метаперцептивних образних явищ (сформованих під цілісним впливом сприйняття, мислення, мови та практики суб'єктів), які забезпечують взаємопроникнення "почуттєвого" та "понятійного" на основі методології філософії бачення, що тісно пов'язує розвиток візуально-перцептивної сфери людини з її духовним розвитком.

Філософія бачення була започаткована ще в античній філософії (Сократ, Платон, Аристотель, Плотін та ін.). Платон у творах "Держава", "Діалоги", "Тімей" розробляв засади філософії бачення на основі аналізу функціонування людського зору та сприйняття, яку розвинули в XX ст. О. Лосєв, Е. Гомбріх, П. Адо, М. Мерло-Понті, Ю. Писаренко, В. Петренко, М. Попович, О. Предко, К. Батаєва та ін.

Своєрідністю філософії бачення як духовної практики на думку К. Батаєвої, постає "намагання сприймати "картини світу" інтелектуальним (а не фізичним) зором; стремління "розумово" засвоїти ейдетичну образність ідеального и матеріального планів буття. На думку О. Лосєва, характерною особливістю античного мислення (у тому числі й візуального мислення) є його космічність, скульптурність… його намагання "випукло" та "об'ємно" зображати мисленнєві конструкції" [*Батаєва К. В.* Умо-баченні практики античної філософії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua./portal/Soc_Gum/Єileya/2011_47].

В українській традиції вагомо репрезентується філософія бачення у контексті метафізики світла. Так, І. Максимович пов'язує бачення кольорів веселки з "прельщеніем зору", а саме – з небесним баченням сонячного світла [*Максимович І.* Феатрон, или позор нравоучительный. – Чернигов : Тип-фия св. Троецкой, Илинской, Черниговской архиеп., 1708. – С. 24]. Складовою візуальної культури постають "концепти бачення, як видіння, бачення як пізнання, емблематична мова" [*Межевікіна О. С.* Візуальна культура українського бароко // Магістерум. Культурологія. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2005. – Вип. 19. – С. 55]. Ключовими засадами знання та практики візуально-перцептивної сфери О. Межевікіна визначає розуміння "образу" як досить складного явища,

що "утворюється у взаємодії світу і людини під впливом пам'яті та уяви. Важливо, що образ не є абсолютно адекватним "знімком" чи то з реальності, чи з надреальності, він постає автономно в людській свідомості. Чинники ж, які впливають на цей процес – уява і пам'ять – в іншому ракурсі можуть бути протиставлені як індивідуальне (риторичне) і традиційне (конвенційне)". Д. Рассел у статті "Сприйняття, бачення і значення" зазначає, що "бачення як когнітивна здатність є більшим ніж сприйняття… Ми бачимо відповідно до певних соціально зумовлених правил" [Там само. – С. 56]. У працях "Феноменологія сприйняття", "Видиме та невидиме", "Око і дух" М. Мерло-Понті на феноменологічній основі розкриває сутність філософії бачення істинності не як сприйняття предметів, а як спосіб прийняття, співпричетності світу. Зокрема, вчений зауважує, що "бачення – це акт дійовий, підготовлений всередині мене єдино моєю первинною відкритістю полю трансцедентностей" [*Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. – СПб. : Ювента, 1999. – С. 479].

Філософія бачення дозволяє задіяти концепцію "особистісного (неявного) знання" М. Полані (за допомогою якої колористичні уявлення можуть бути розглянуті як "неявне, неартикулярне знання", яке, ніби "бахрома", обрамлює пізнавальні акти людини, створюючи своєрідний "герменевтичний інструментарій" в рисах конкретної культури), а також теорію габітуса П. Бурдьє (яка дозволяє розглядати колористичні уявлення як конкретну систему набутих "схем" та диспозицій, що діють на практиці не тільки як категоріальні підстави сприйняття та оцінки навколишнього середовища для більш адекватної орієнтації та реагування на різні події й ситуації, але як установки та організаційні принципи різних соціальних практик колективних та індивідуальних суб'єктів).

Колористичні уявлення як зорові рецепції в системі культури проявляються не тільки у вигляді мистецько-зображальному, але й утворюють низку смислових контентів міфологічного, релігійного символізму як "прихованого знання". Так, колористичні проекції "Світло-Золото-Вогонь" у космогонічному та релігійному вимірі сакралізували етнічний простір світобудови давніх українців. Міфологічний світогляд формувався на дуальному пізнанні світу – просторових (світло/темрява, білий/чорний, червоний/чорний верх/низ), часових (світло/темрява, народження/смерть, день/ніч), колористичних (Біле/червоне/чорне, синє/червоне, синє/жовте, біле/червоне) та кількісних (парні/непарні) світоглядних рівнів. З прийняттям християнства колористична система українців зазнає нового смислового вираження, де колористичні уявлення стають виразниками іконографічного бачення Божественної сутності. Пізнання Бога розкривається через "внутрішнє, духовне осяяня людини, завдяки якому відкривається Істина" [*Пономаренко О. В.* Метафізика світла в українській філософії доби Київської Русі : дис. на здобуття … канд. філос. наук. – Дніпропетровськ, 2011. – С. 10]. О. Предко, досліджуючи психологію релігії, вказує на номінацію образу ідеального світу у світогляді української людини, який "завжди супроводжували різні уявлення,

він складав загальний фон, на якому розгорталися складніші картини, образи, що уявлялися, споглядалися містиком в основному внутрішньо, в уяві, але іноді вони характеризувалися такою яскравістю, що проектувалися за межі свідомості… Головним елементом всіх містичних переживань і видінь є зорові уявлення, завдяки яким, зазначав Плотін (205–270), можна "бачити приховане від очей". Із зоровими образами асоціюються суб'єктивні звукові враження: слова, що чуються в серці, внутрішні та зовнішні…" [*Предко О. І.* Психологія релігії : [підр.]. – К. : Академвидав, 2008. – С. 111].

Отже, філософія бачення в універсальній системі колористичної культури репрезентує духовне пізнання трансцендентного світу в візуальних практиках українців. Самобутня візуально-перцептивна колористична традиція українців є складовою європейського культурно-цивілізаційного процесу.

С. В. Конча, канд. іст. наук, КНУТШ, Київ
Serg.Kon12@gmail.com

ЛОКАЛЬНІ ЦИВІЛІЗАЦІЇ: ПРОБЛЕМИ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ ЕВОЛЮЦІЇ

Класиками концепції поліваріантності історичного розвитку виділені етапи еволюції локальних цивілізацій, що значною мірою збігаються з етапами онтогенезу живих організмів: зародження, піднесення (зростання), розквіт, занепад (вгасання), загибель [Данилевський, 1869, Шпенглер, 1918, Тойнбі, 1946 (1974)]. Означений підхід породив чимало критичних зауважень [Сорокін, 1937 (1992); див. також огляд альтернативних підходів: Єрасов, 1998; Мостяєв, 2014]. Критика, значною мірою, забезпечується відсутністю чіткого визначення самого поняття "цивілізація", розмитістю критеріїв розрізнення локальних цивілізацій, та нечіткістю понять "початку" і "кінця" цивілізації. Слід, проте, наголосити, що наполягаючи на необхідності "споглядального" методу у дослідженні історичних процесів і не висуваючи жорстких наукових критеріїв, згадані автори (як і більшість їхніх послідовників) ґрунтували свої побудови майже виключно (за винятком окремих пасажів у А.Тойнбі) на прикладах суспільств, що характеризуються наявністю писемності, міського способу життя, державної організації. Ця обставина спонукає і (дає право) повернутись до визначення цивілізації як рівня культури, притаманного урбанізованому суспільству. Останнє положення, висунуте А. Фергюсоном і Л. Морганом, було найбільш послідовно обґрунтоване в середині XX ст. археологом і культурологом Гордоном Чайлдом.

Цивілізацію, відтак, маємо розуміти як специфічну форму культури (в найбільш широкому сенсі цього поняття), певний її історичний рівень. Відповідно, визначаючи культуру як структуровану сукупність ідей, духовних, організаційних і матеріальних компонентів, які забезпечують життєдіяльність людського суспільства, водночас слугуючи ознаками, що проти-

ставляють людину і соціум природному середовищу, можемо застосувати приблизно те саме визначення і до цивілізації, але з уточненнями, що відобразять відповідність феномена міському рівню розвитку. Цивілізаціям апріорі притаманні: писемність, бодай примітивні форми державної організації, відносно складні й розвинені світоглядні системи (що найчастіше проявляються у вигляді релігій), монументальна (кам'яна) архітектура (іноді за винятком ранніх етапів становлення). Цей набір ознак не є вичерпним, але є достатнім аби відрізнити цивілізацію від нецивілізованого суспільства (назвемо його суспільством базової культури).

Те, що сучасні дослідники часто не враховують, стадіального (або власне історичного) аспекту у розумінні природи цивілізацій, поширюючи це поняття практично на всі суспільства планети Земля, призводить до плутанини у визначенні об'єкта [пор.: Мостяєв, 2014, Воропаєва, 2013], затрудняє його історичний та філософський аналіз. Не можна також погодитись з намаганням ряду дослідників (зокрема, відомого культуролога Ю. В. Яковця) включити до категорії цивілізацій неолітичні суспільства [Конча, 2013].

Відповідно, такі риси як: 1) специфічний інформаційно-графічний код (писемність), 2) своєрідна система домінуючих світоглядних настанов і норм (релігія), 3) домінуючий знаковий і неповторний архітектурний стиль (або ширше – стиль взагалі [Кребер, 2004]) – утворюють неповторне "обличчя" кожної локальної цивілізації, дозволяючи відрізнити її від інших. Факт існування кардинально різних писемностей, доктринально відмінних релігійно-світоглядних систем, а також суттєво різних, знакових для кожної культури (цивілізації), стилів є переконливим свідченням на користь реальності локальних цивілізацій як суспільно-історичних феноменів. Орієнтуючись на зазначений комплекс рис, можемо відслідковувати процес еволюції кожної окремої цивілізації. При цьому слід наголосити, що попри, здавалося б, вичерпну формулу життєвого циклу цивілізацій, розроблену класиками цивіліології, і величезну літературу, присвячену цьому питанню, природа еволюції цивілізацій, їхня класифікація не можуть вважатися розробленими цілком задовільно [Гантінгтон, 1996; Єрасов, 1998].

Для визначення часу початку цивілізації вельми показовою є та обставина, що такі елементи як писемність, кам'яна архітектура і державність, як правило, з'являються на певній території (в колисці майбутньої цивілізації) упродовж історично дуже стислого часу (якщо знехтувати деталями – майже синхронно) [Массон, 1989]. У багатьох випадках джерела дають змогу прослідкувати і, оформлені у вигляді релігійних догм, ритуалів тощо, системи світоглядних уявлень, що майже завжди постають перед нами в доволі складних і розвинених формах, органічно доповнюючи собою державну структуру.

Не виключенням є і Україна (Давня Русь), де державна організація, писемність і перші міста з'являються упродовж X століття, монументальна архітектура починає свій розвиток наприкінці цього століття і в цей же час поширюється і затверджується християнське віросповідання, яке

закладає світоглядні і моральні основи суспільства, що саме перейшло до цивілізованої форми буття. Означена обставина синхронності є яскравим свідченням, взаємної невід'ємності названих елементів, як системних складових того стану культури, який називається цивілізацією – очевидно жоден з них, не може розвиватися й існувати сам по собі, незалежно від інших, зумовлюючи тим саму сутність феномену цивілізації, як типу культури.

Отже, кордони поширення певних систем писемності (алфавітів), накладені на кордони поширення релігійних доктрин і універсальних світоглядних систем, корелюючись з ареалами певних стилів (найкраще вловимих в архітектурі) позначать нам і кордони цивілізацій. Державний (політичний) аспект в даному разі є значно менш показовим, оскільки через здатність політичних кордонів швидко змінюватись (розширюватись), дуже часто в межах однієї політичної системи (імперії) можуть надовго опинятися різні культури і цивілізації, що продовжують зберігати свою ідентичність. Проте, перехід до нового релігійного віросповідання, засвоєння іншого писемного коду і органічне сприйняття іншого стилю практично завжди означає втрату цієї ідентичності.

Упродовж історичного часу, кордони цивілізацій весь час то звужуються, то розширюються, залежно від того в якому стані знаходиться та чи інша цивілізація – становлення, занепаду або розквіту, часом охоплюючи величезні простори, часом зводячись до майже непомітного на загальносвітовому тлі локусу (хибною є думка, що цивілізації мають неодмінно охоплювати величезні території, виступаючи ніби найвищим кластером класифікаційної ієрархії культур). Повне зникнення неповторного, характерного для певної цивілізації, поєднання графічного коду, світоглядної доктрини і стилю означає кінець даної цивілізації.

Б. В. Кулик, студ., СНіМВ, ДНУ ім. О. Гончара, Дніпропетровськ
kulik_24@i.ua

МІСЦЕ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ В ШЕВЧЕНКОВОМУ МІФІ УКРАЇНИ

Платон у своєму діалозі Федон зазначав: "Поет, якщо він хоче бути справжнім поетом, він повинен творити міфи, а не судження" (переклад Кулик Б.) [*Платон.* Собрание сочинений : в 4 т. Т. 2. – М. : Мысль, 1993. – С. 11]. Таким справжнім поетом-міфотворцем в українській культурі виступає Т. Г. Шевченко. Сучасні дослідники творчості Шевченко вбачають в його поезії не просто міф, а авторський національний міф України, про це стверджують роботи Гр. Грабовича, О. Забужко. Хоча їх погляди на сам міф і різні, але в наявності цього міфу вони обоє погоджуються і доводять це. Гр. Грабович, говорячи про міф, створений Шевченком, зазначав: "Я тільки наполягаю на тому, що міф складає фундаментальний код Шевченківської поезії і його структура становить один з двох найглибших і найповніших детермінантів його символізму" [*Грабо-*

вич Гр. Шевченко як міфотворець : Семантика символів у творчості поета / пер. з англ. С. Павличко. – К. : Рад. письменник, 1991. – С. 6]. З цим не можна не погодитися, адже без розуміння цілісної структури міфу, яка міститься у всій творчості поета, просто неможливе повноцінне розуміння його поезії.

Свого часу шевченкознавець Д. Чуб зазначав, що не можна переоцінити "величного впливу його творчості (Т. Г. Шевченка) на формування національної свідомості українців" [*Чуб Д.* Живий Шевченко. Шевченко в житті. – 2-ге вид. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. – С. 65–66]. Тому шевченківський міф потребує розгляду в цьому ключі, адже можливо саме для цього міф і був свідомо створений Т. Г. Шевченком.

Хоча в поезії Шевченка слово "Україна" та "український" вжито порівняно небагато число разів, лише 269, але ця кількість далека від чисельних згадок про Україну в образних формах, що символізують її і яскраво розкриваються в авторському міфові, серед них: образ козаччини, як славетного минулого України, образ могили, як сучасної для Шевченка України, образ майбутнього воскресіння України. Але більше того, як зазначає О. Забужко: "… саме Шевченкові належить в Українській інтелектуальній історії честь відкриття цього синтетичного погляду на свою національну (етнічну) спільноту як на єдиний, розгорнутий в універсально "вільному" часі і просторі континуум, саме в лоні Шевченківського міфу відбулося зародження того, що можемо з повним правом визначити як українську національну ідею" [*Забужко О.* Шевченківський міф України. Спроба філософського аналізу. – 4-те вид. – К. : Факт, 2009. – С. 105].

І ось саме цей факт стає ключовим для української культури, адже як зазначав Б. Грінченко: "Ми певні, що в українській літературі з'явиться ще багато діячів, рівних Шевченкові талантом, але не буде вже ні одного, рівного йому своїм значенням у справі нашого національного відродження: будуть великі письменники, але не буде вже пророків" [*Грінченко Б.* Листи з України Наддніпрянської // Грінченко Б. Драгоманов М. Діалоги про українську національну справу. – К., 1994. – С. 72].

Національна ідея є надзвичайно важливою для кожного народу, адже саме вона і робить з народу – націю. Так як дослідники вбачають зародження цієї ідеї саме в шевченківському міфові, то він може стати для нас дещо більшим ніж просто авторським міфом, він може стати тією консолідуючою силою для об'єднання і пробудження (а якщо говорити в шевченківському контексті "воскресіння") України. Але разом з цим О. Забужко влучно зазначає, що Шевченко "відкрив" національну ідею, а вже її реалізація це справа всієї нації. Сама національна ідея не має великої ваги до тих пір, поки вона не стане на етап реалізації. Шевченко дав нам інтелектуальний фундамент для її розвитку, таким чином, на цьому етапі Шевченко вже перестає поставати перед нами як міфотворець, а стає пророком українського народу, схожим на більшість пророків в історії, він наче Мойсей дає людям ідею і напрямок, але так і не виводить до "землі обітованої". Мабуть саме завдяки цьому аспектові і розпочалася сакралізація Т. Г. Шевченка, про яку О. Забужко наводить

такі свідчення у своїй роботі: "Вже 1816 р. канівська поліція доповідає київському генерал-губернаторству про селянський похід на могилу поета нібито на панахиду, причім учасники зібрання «убеждены, что через действия Шевченка они получат свободу»" [Забужко О. Шевченківський міф України. Спроба філософського аналізу. – С. 30]. Але разом із сакралізацією Шевченка, відбулося те, про що в одному інтерв'ю Б. Ступка говорив так: "Його повісили на стіну, сказали, що це святий чоловік, напевно так воно і є, але його перестали вивчати. Коли вішають на стіну і роблять з нього святого, його перестають читати".

Після сакралізації Шевченко став символом для українців, але не наставником, вони бачило в ньому символ свого життя, такого ж тяжкого і сумного як і поезія Шевченка. В наш час ситуація змінюється і в Шевченкові бачать вже в першу чергу людину, яка заклала фундамент українській національній ідеї. На сучасному етапі шевченкознавства нарешті розпочалося дослідження та вивчення Шевченка, не лише як поета, але і як філософа, міфотворця і пророка. Це значний крок вперед порівняно з першим етапом, коли Шевченко виступав просто символом України, і другим етапом, коли його творчість намагалися "підігнати" під свою ідеологію (як це робилося за часів СРСР). Говорячи ж про сучасний етап шевченкознавства і його подальший розвиток, хочеться зазначити, що він зовсім не передбачає десакралізації Шевченка, як духовного та ідейного символу України, він лише покликаний нарешті знайти той зміст Шевченківської поезії, який і є його головною перлиною.

Таким чином саме з шевченківського міфу народжується національна ідея України. Вивчення Шевченка як пророка, міфотворця, філософа, а не лише як поета, є головною задачею для сучасного шевченкознавства.

О. В. Литвиненко, асп., КНУТШ, Київ
lytvynenkoo88@gmail.com

ДІЯЛЬНІСТЬ ЗМК У КОНТЕКСТІ ДЕРЖАВНОЇ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Зі здобуттям незалежності Україна опинилася в перехідному стані, коли потрібно було кардинально змінювати внутрішній і зовнішній політичні курси, стиль керівництва державою. Ситуація ускладнювалася тим, що саме на цей час, кінець XX – початок XXI століть, припадає активна фаза розвитку інформаційних технологій, утвердження основоположних принципів інформаційного суспільства у глобальному контексті.

За таких умов важливим фактором визнання України як самостійного і повноправного учасника міжнародних відносин є створення й реалізація ефективної державної інформаційної політики – сукупності заходів з управління процесами створення та розповсюдження об'єктивної, достовірної, актуальної інформації.

Загальновизнаним є факт, що будь-яка подія вважається такою, що відбулася, якщо про неї дізналися так звані "треті особи". У випадку,

коли подія носить масштабний характер (від рівня місцевого значення до світового), то говорити про неї, як таку, що відбулася, можна лише за умови донесення інформації до широкої громадськості. Шляхами і методами передачі за таких умов є засоби масової комунікації (ЗМК). Масова комунікація має функції ідеологічного й політичного впливу, підтримки соціальних цінностей, а також інформування, просвітництва. Тому реалізація державної інформаційної політики України, особливо в частині діяльності ЗМК, є пріоритетним напрямом діяльності органів влади при виконанні національних стратегічних завдань.

Сьогодні мас-медіа, зважаючи на суспільну важливість, масовість та доступність, мають величезний вплив на різні процеси (культурні, політичні, духовні, освітні, економічні), що відбуваються в соціумі. Залучаючи громадян до інформаційних відносин, ЗМК формують певні ціннісно-смислові моделі для засвоєння суспільством і таким чином змінюють аксіологічну картину соціуму [*Карлова В. В.* Вплив засобів масової інформації на формування української національної свідомості [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/e-journals/DUTP/2007-2/txts/07kvvunc.htm]. Здатність швидко охоплювати найбільш широкі аудиторії дає можливість сучасним мас-медіа трансформувати традиційні інформаційні потоки в певному напрямі, з приводу чого в розвинутих суспільно-політичних системах панує теза, що той, хто володіє ЗМК, володіє суспільно-політичною думкою громадян.

Песимістичний погляд на розвиток ЗМК свідчить, що кожна медіасистема є залежною від певних факторів. Однак ця залежність, звісно, неоднакова. Якщо нормативи установлює держава, то такі вкрай залежні ЗМК не зможуть критично оцінювати навіть негативні процеси, що відбуваються у суспільстві. Якщо ж той чи інший комунікативний засіб має певного власника, то інформація буде вигідною саме йому, в не більшості громадян.

ЗМК, як і всі інші галузі, мають свої проблеми. Одна з них – проблема виживання в системі ринкових відносин. І хоч практика свідчить, що видавничо-інформаційна справа – одна з найприбутковіших сфер бізнесу, гарантій щодо фінансового добробуту того чи іншого видання не може дати ніхто. Елемент конкуренції при вірній розстановці сил має багато позитивних моментів. Кожний ЗМК намагається збільшити тираж чи глядацьку аудиторію, зрости економічно, або залишитись, бодай, "на поверхні". Однак часом відсутність необхідних технічних засобів та брак професіоналів високого ґатунку призводить до кризового стану комунікативних засобів, адже сьогоднішня творчість не може обійтись без достатньої економічно-інтелектуальної бази.

Залежність українських мас-медіа від приватних груп, іноземного капіталу, недостатня державна підтримка вітчизняних ЗМК відіграє негативну роль у формуванні міжнародного іміджу України. Після набуття незалежності однією з важливих проблем іміджу нашої держави за кордоном було те, що у переважній більшості зарубіжних країн про події в Україні дізнавалися здебільшого з матеріалів великих міжнародних медіа-корпорацій (причому ті могли мати одне кореспондентське бюро на

регіон з центром у Москві) чи з російських ЗМК. Не можна не враховувати й реалій медіа-ринку, коли більшу увагу зарубіжних засобів масової інформації привертають події негативного характеру, ніж позитивного. Водночас, національним інтересам України відповідає донесення на закордон повної інформації про ситуацію в державі, а також об'єктивне висвітлення зарубіжних подій (особливо тих, що стосуються України) із першоджерел, а не в інтерпретації зарубіжних медіа. Це шкодить не лише іміджу України, але й інформаційній безпеці держави.

Інформаційний простір нашої держави складають приватні, комунальні та державні мас-медіа, проте більшість із них є виразниками інтересів власників, а не національних інтересів України. Крім того, у більшості країн світу поняття "державні ЗМІ" давно відсутнє, але залишилися й набули особливої ваги у формуванні й захисті інформаційного простору національні інформаційні агентства. Більше того, деякі держави, зокрема Польща, Болгарія, Угорщина, Румунія, створили для них такі умови, надали такі преференції, завдяки яким агентства стрімко розвиваються, є одними з важливих гарантів національної інформаційної безпеки. Насамперед, саме вони є джерелами оприлюднення офіційної позиції вищих органів влади конкретної держави. В Україні єдиним національним інформаційним агентством є Українське національне інформаційне агентство "Укрінформ". У цьому зв'язку доцільною є активізація процесів роздержавлення ЗМК, але при цьому необхідним є збільшення фінансування та іншої урядової підтримки національному агентству та тим мас-медіа, які мають офіційний характер і не можуть бути роздержавлені (наприклад, преса, яка друкує закони, постанови та поширює інші офіційні повідомлення).

Отже, ЗМК є інструментарієм мобілізації в русі до прогресу, адже оцінюють стан справ у різних сферах і галузях нашого життя, пропагують нові ідеї, підходи і рішення, висловлюють пропозиції, пропагують загальнолюдські морально-етичні цінності, що і створює в суспільстві атмосферу творчого пошуку щодо шляхів виходу з кризового стану. Виклики сьогодення, що постають перед самостійною Україною, вимагають реалізації ефективної державної інформаційної політики у сфері регулювання діяльності мас-медіа, адже останні є інформаційно-стратегічною "сировиною" держави.

О. І. Мостяєв, канд. філос. наук, ст. наук. співроб., КНУТШ, Київ
hypercykle@gmail.com

ДЕЄВРОПЕЇЗАЦІЯ ЯК СКЛАДОВА ЦИВІЛІЗАЦІЙНОГО ПРОЦЕСУ В УКРАЇНІ

Концепція Європейської цивілізації як макрокультурної, поліцентричної та внутрішньо диференційованої за принципом – соціокультурні центри – провінція – периферія – порубіжжя дозволяє достатньо об'єктивно прилучити до неї Україну. Україна займає у ній своєрідне місце:

будучи "заборолом для турецьких і татарських нападів", вона була функціональною частиною європейського порубіжжя, її фронтіром [*Мостяєв О.* Визначення місця українства у світовому цивілізаційному процесі // Українознавчий альманах. – 2012. – Вип. 8. – С. 20–25]. Європейські впливи в Україні подекуди були досить спорадичними – її у минулому відмежовували від Європи православ'я, кирилична абетка, слабкий вплив ренесансу, і, водночас, наближували ментальність, християнство як спільна морально-світоглядна основа, характер політичної системи, традиції демократії, династичні та політичні зв'язки з європейськими країнами у княжу добу, врешті – спільність історичної долі, яка виражалася не тільки у тому, що політично терени України підпорядковувались принаймні 300–500 років іншим європейським країнам, але і що вона відігравала свою роль (і не тільки економічну, а й політичну) у європейських справах навіть будучи колонією Російської імперії та СРСР [*Мостяєв О.* Українство у цивілізаційному процесі: особливості поширення європейських впливів // Українознавчий альманах. – 2013. – Вип. 11. – С. 45–50].

Перебуваючи на європейському порубіжжі, на українство накладалися іншоцивілізаційні впливи, що не заперечує його європейськість, але надає їй певного синтетичного змісту. Головний вклад праукраїнства та українства у європейський цивілізаційний процес – створення великого європейського цивілізаційного осередку (Київська держава), створення оригінальної системи права, яка вплинула також на литовське, а також творення таких явищ, як національна культура, козацтво, Гетьманщина та Запорожжя, православна реформація, європеїзація Російської імперії піді впливом українців, створення української версії європейського націоналізму, розвиток європейських науки та технологій українцями у XIX–XX ст., економічний вклад у загальноєвропейський ринок у XVI–XX ст., розвиток національної філософії серця.

З іншого боку, Україна розташована на межі Східноєвропейської рівнини, що була ареною формування Московії-Росії, яка зазнала значних політичних впливів євразійської Монгольської імперії. Однак спільна історична доля Росії та України протягом понад 300 років не заперечує приналежність обох країн до Європейської цивілізації, просто вплив європейського цивілізаційного поля на Росію був ще слабшим, ніж на Україну, однак спільна фундаментальна основа – християнство, поширення європейських філософії, ідей, науки та культури, найбільше – у княжу добу та з XVIII ст. – дозволяє стверджувати, що і Росія є частиною Європейської цивілізації – попри намагання винайти якусь "Євразійську цивілізацію", яка насправді не має під собою реальних соціокультурних підстав. Насамперед, можна говорити про більшу міру орієнталізації Росії, ніж України, та й то у наш час, вочевидь, Росія виглядає більш європейською країною, ніж Туреччина, яка претендує на членство в ЄС.

На ґрунті такого підходу можна простежити головні особливості цивілізаційного процесу в Україні як країні європейського порубіжжя: іррадіація (поширення) європейських впливів та форм культури; паралелізм – поява

форм цивілізаційної життєдіяльності, котрі співпадають із загальноєвропейськими, але розвиваються на місцевому ґрунті; запізнення у розвитку – тривале збереження архаїчних форм, запізнення у поширенні впливів та розвитку процесів, аналогічних загальноєвропейським; освоєння нових незаселених земель; ізоляція – виникнення штучних бар'єрів, що порушують загальноєвропейський соціокультурні обмін та взаємодію; деєвропеїзація – занепад або зникнення деяких європейських рис; міжцивілізаційний синкретизм – виникнення таких цивілізаційних форм, що загалом будучи подібними до європейських, мають і деякі орієнтальні риси [Там само].

Деєвропеїзація України відбувалася у два етапи. Перший етап розпочався у XVII–XVIII ст. з включення теренів України до Росії – до орієнталізованої країни європейського порубіжжя, що з XIII ст. перебувала у політичній та культурній ізоляції від Європи. Через це в Україні почали поширюватись основні принципи орієнтальної соціальної системи Росії: обмеження особистих прав і права власності, відсутність автономних корпоративних об'єднань, повне підкорення всіх соціальних груп, включно з "служилим дворянством" (провідним станом імперії), державі та необмеженій владі царя; скасування українського самоврядування та правової системи; оселення росіян в Україні; русифікація українців; економічна залежність від Росії; підпорядкування Української православної церкви Московському патріархату; ліквідація автономії Запорожжя та Гетьманщини. Другий етап розпочався з включення України до складу СРСР, що спричинило скасування приватної власності та ринкових відносин; тотальне одержавлення та ідеологізацію суспільства; руйнування підприємницької етики; примусову ліквідацію української буржуазії; знищення значної частини українського селянства; репресії та знищення інтелігенції; централізацію політичного управління УРСР у Москві; заборону політичних партій та ліквідацію парламентської системи; політику насильницької атеїзації та руйнування української церкви; однобічний розвиток духовності у дусі пролетарської культури та вульгарного матеріалізму, що призвело до духовного вакууму у суспільстві.

Як спільнота європейського порубіжжя українство відігравало роль цивілізаційного фронтіру, зазнавало іншоцивілізаційних впливів, зберегло ряд архаїчних рис у соціокультурній організації, конфесійну та етнокультурну своєрідність. Тому його роль у європейському цивілізаційному процесі не можна оцінити однозначно. З одного боку, серед нього поширюються сучасні європейські цінності та ідеї, зокрема, принципи новітньої європейської інтеграції: спогади про світові війни і спадщина "холодної війни", крах європейських імперій, формування спільної європейської політичної культури, поява нових соціальних рухів і дедалі більша культурна гомогенізація Європи під впливом США [*Гібернау М.* Ідентичність націй. – К., 2012]. Україна визнає законодавство ЄС як еталон та є членом ПАРЄ, інші сучасні культурні, політичні та економічні наративи Європейської цивілізації; що також слід вважати сучасними чинниками приналежності до неї. З іншого боку, перебільшені традиціо-

налізм, релігійність та панування серед його частини кримінальної моралі не сприяють повному набуттю основних сучасних європейських цінностей. Але, з огляду на історію і вклад українства в європейський цивілізаційний процес, українці є європейською нацією і повернення їх до Європи на сучасному рівні соціокультурного та економічного розвитку – необхідна і найбільш вірогідна перспектива.

Б. Е. Носенок, студ., КНУТШ, Київ
danynosenock@gmail.com

ПІД ПРАПОРОМ БОРОТЬБИ: ОЛЕНА ТЕЛІГА ТА САБІНА ШПІЛЬРЕЙН-ШЕФТЕЛЬ

Постаті цих двох видатних особистостей: одна – в мистецтві, інша – в науці, – які, здавалося б, не мають перетинатися, а проте мають дуже багато спільного, насамперед в тому, що їхні життя проходили під прапором спротиву та боротьби. Олена Теліга – ім'я, що сьогодні часто згадується в багатьох книгах, статтях тощо, символ нескореної гідності, пам'яті, моральної незламності, ім'я, що так довго не промовлялося вголос. Сабіна Шпільрейн – колишня пацієнтка Карла Юнга, його коханка, його учениця, жінка з багатьма білими плямами в біографії, з фактами, про які зазвичай мовчать, видатний психоаналітик, жінка, до думки якої прислухався сам Зигмунд Фрейд. Обидві довели, що стать не має відношення до розуму, що стать – це лише наявність / відсутність певних тілесних ознак. Чиста фізіологія. Обидві померли схожою смертю: Олена Теліга була розстріляна в Бабиному яру разом з чоловіком, Сабіна Шпільрейн – розстріляна з двома доньками.

Героїчний міф? Жертва?

Олена Теліга – нова сторінка української історії, тому що вона не обмежилася рамками лише поезії, лише мистецтва, а була активною учасницею громадського, політичного життя. В майбутньому вона, як геній, якого бачать здалеку, стає символом свободи: "Кожний крок – сліпуча блискавиця, А душа – польовий, буйний вітер…" [*Качуровський І.* Творчість Олени Теліги на тлі світової жіночої лірики // Самостійна Україна. – 1997. – Ч. 4/466. – С. 1–13].

Олена Шовгенєва – напівукраїнка, Сабіна Шпільрейн – російська єврейка. Обидві народилися в Росії. Щодо коренів свідомого патріотизму Теліги та професії Шпільрейн, то тут проглядаються також схожі риси, пов'язані з дитинстком та вихованням. Це схоже на ін'єкцію, коли й ліки, й вірус вводяться однаково. Насилля, яке спостерігала Теліга в Києві в 1921 р. та побачене нею в Чехії в 1921–1925 рр., призводить до зламу в її світобаченні, так само, як і насилля, яке змушена була терпіти Шпільрейн в дитинстві, здійснило вплив на її психіку. Сильно акцентована національна самоідентифікація Теліги остаточно формує її позицію як громадянки, українки та поетеси. Завдяки зовнішньому конфлікту вона

робить свій вибір та вступає на шлях боротьби. Шпільрейн позбувається хвороби завдяки методу психоаналізу Фрейда, її більше цікавить смерть як розчинення в іншій людині, вона бореться зі своєю хворобою. Теліга бореться з тими сторонами життя, які суперечать соціальній справедливості, опротестовують гуманність. Вона обирає лікування, причому знаходить його в своїй душевній енергії. Внутрішнє здоров'я поетеси здійснює благотворний вплив на зовнішнє середовище, між тим, як видатні здобутки Шпільрейн як психоаналітика зобов'язані своїй появі її хворобі. Два однакові й протилежні шляхи одночасно [*Lothane Z.* The primacy of love: love ethics versus hermeneutics // Academy Forum (The American Academy of Psychoanalysis). – 1987. – Т. 31. – С. 3–4]. "І в павутині перехресних барв / Я палко мрію до самого рання, / Щоб Бог зіслав мені найбільший дар: / Гарячу смерть, не зимне умирання…", – читаємо в Олени Теліги.

Все ж випадок Шпільрейн, що, безперечно, межує з геніальністю, це, швидше, патологія. Наукова творчість Сабіни – результат самозаглиблення, занурення в себе, глибокої рефлексії над власним минулим, над потрясіннями та стресами (смерть сестри, суворе виховання тощо), що мали наслідком психічну істерію (діаноз, поставлений Юнгом). Якщо, читаючи про Телігу, неминуче натикаємося на романтику, пов'язану з переживаннями за долю Батьківщини, орієнтацію на проблеми власного народу, їй не потрібне було самозаглиблення: для неї це був момент, для Шпільрейн – період. Об'єднує цих жінок все ж фатальність. Недарма Самчук назвав Олену саме "фатальною" жінкою: "Заходжу до кав'ярні в товаристві Чирського. Тиша, спокій. Не багато гостей. Деякі з них грають у шахи. І враз по сходах вниз… легко й звинно вбігає дівчина років двадцяти у прозорому, ясно-зеленому, плястиковому плащі. Ми з Чирським сиділи при столику, пили каву і обговорювали якісь наші театральні комбінації, коли, не пам'ятаю хто, шепнув: "Олена!" Я знав кілька Олен… але тут була та Олена, що, пам'ятаю, казала: Залізну силу, що не має меж, / Дихання Боже в сльози перетопить, / І скрутить бич безжалісних пожеж / З маленьких іскор, схованих у попіл. І виявилося, що це не так дівчина двадцяти років, як елегантна пані років тридцяти, з прекрасним, темнобронзовим волоссям, злегка кирпатим, кокетливим носиком і виразними, зеленкавими очима" [*Кралюк П*. Улас Самчук – про Олену Телігу // День. – 2012. – № 31]. Звісно, думки як щодо Теліги, так і стосовно Шпільрейн неоднозначні. Можна зустріти, наприклад, коментарі, що Олена Теліга "хворіла" на доктринерство, антисемітизм та таке інше. Шпільрейн мала прізвисько "маленька", але, будучи таким "сірим кардиналом", зіграла свою приховану сутінкову роль, визначивши вектор стосунків Фрейда та Юнга [*Овчаренко В*. Доля Сабіни Шпільрейн: Під знаком деструкції // Логос. – 1994. – № 5. – С. 239–256]. Олена Теліга – відкрита, відверта, смілива, мудра, вона не має "лейблу" статі, між тим, як Сабіна Шпільрейн відома як перша пацієнка Юнга, як перша велика жінка-психоаналітик. Але, поміж безлічі відмінностей, цих жінок точно єднає одне: вони – перші. Серед рівних. Під прапором боротьби.

М. І. Обушний, д-р філос. наук, КНУТШ, Київ
Ukainology@ukr.net

НАРОДНИЦЬКІ ПІДХОДИ В УКРАЇНОЗНАВЧИХ СТУДІЯХ МИХАЙЛА МАКСИМОВИЧА

Загальновідомо, що народництво як суспільно-політичних рух в Україні виник у ІІ половині XIX ст. і став наслідком боротьби селянських громад за володіння землею.

Виникає питання: Яке відношення до народництва має Михайло Олександрович Максимович (1804–1879 рр.) – видатний вчений, професор, перший ректор Імператорського університету св. Володимира? Відповідь на це питання у автора цієї публікації однозначно позитивна, хоч і потребує певних пояснень. Аналіз науково-педагогічної та адміністративної діяльності М. Максимовича після повернення в Україну та вступу на посаду ректора університету аж до обрання його членом Золотонівського повітового земства засвідчує, що в її основі покладені його поміркованi народницькі суспільно-політичні ідеали. Вони ж є визначальними і при написанні М. Максимовичем праць з української історії, словесності, фольклору тощо.

Не буде перебільшенням, якщо Михайлу Олександровичу віддати першість у поширенні українського культурного народництва як особливого різновиду народницького руху, головним призначенням якого була просвітницька робота з селянами, для чого М. Максимович широко, зокрема, використовував таку форму як збирання народних пісень.

У 1834 р. М. Максимович опублікував другу книжку "Украинских народных песен" (перша – "Малороссийские песни" (1827 р.)), яка суттєво вплинула на розвиток української фольклористики, української поезії та літератури.

Оцінюючи роль пісень та дум для української історії, М. Максимович у передмові до другого видання книги "Українських народних пісень" писав: "Это … живые свидетели отжитой старины, …события козацкой жизни отливались в звонкие песни, и поэтому они должны составить самую верную и вразумительную летопись для нового бытописателя Малороссии" [*Максимович М*. Вибрані твори / упоряд. і вст. ст. В. Короткого. – К. : Либідь, 2004. – С. 19].

Важливим внеском М. Максимовича у розвиток народницьких підходів в українознавчих студіях слід вважати закладення ним підвалин для вивчення історії українських назв міст, історії козацтва, загалом української історії як навчального предмета в українських освітніх закладах. Зокрема, у статті "Откуда идет Русская земля, по сказаниям русским" (1837) М. Максимович досліджує походження назви "Україна". В ній він зазначав, що ця назва з'явилася у літописі під 1187 р. і спочатку означала Київську землю (Подніпров'я), а відтак, згодом – у XVI–XVIII ст. охопила територію, де жив український народ. З цього часу термін

"Україна" зазвучав у народних піснях і думах. У цій же праці М. Максимович обґрунтовує автохтонність українців та спростовує гіпотезу М. Погодіна про те, що в Києві "великоруське поселення". У відомих "Филологических письмах к М. П. Погодину" (1856) М. Максимович писав: "Ты неизвестно почему выводишь нас, малороссиян из Карпатских гор, после нашествия татарского, тогда как мы и прадеды наши всегда думали и говорили, что мы жили здесь по обе стороны Днепра, с незапамятных времен, с предковеку!" Розвиваючи свою думку, він стверджує, що "у нас в Киеве началась и от нас разошлась во все концы Русского мира жизнь, насажденная святым просветителем Руси Владимиром". І далі: "Мы, малороссияне, остались по-прежнему в своей родимой Киевской стороне, в своих стародавних городах и селах, со своими преданиями и обычаями, – мы остались на корню, с которого не сильны были согнать нас никакие вихри и бури, ниже гроза Батыева… И как в древнее время, мы и наша земля назывались собственно Русью и Русскою землею" [Там само. – С. 20].

Виникнення козацтва М. Максимович розглядав як народний рух, який оновив життя народу, став зерном української народної самобутності. М. Максимович розглядав самобутність як політичну і культурну боротьбу за окремішність, кінцевим результатом якої постає власна політична організація (державність). Саме у стані самобутності якнайновіше розкривається народний дух, який виражається передовсім у народній (усній) поезії [Там само. – С. 21].

Поглибленню народницьких підходів сприяла дослідницька робота М. Максимовича з вивчення історії народних рухів на Правобережжі – Гайдамаччині. "… гайдамацкий разбой, – писав М. Максимович, – … огнедышащее извержение народной мести и вражды" [Там само. – С. 315].

М. Максимович розглядав історію та народну творчість як обов'язкову умову для з'ясування особливостей "українського народного духу", специфіки українського характеру. Порівняльний аналіз українського і російського фольклору дав можливість М. Максимовичу віднайти відмінності між українською та російською ментальністю, між психологією українців та росіян. Він проаналізував український народ як етнос у психологічній та антропологічній площинах "…зробив спробу довести відмінність між психікою українців і росіян" [*Біленький С. Г.* Роль М. Максимовича у формуванні українських академічних традицій та українознавчих дисциплін у Київському університеті (1834–1845 рр.) : автореф. дис. … канд. іст. наук. – К., 2001. – С. 14].

Вивчаючи українську мову М. Максимович дійшов висновку, що у порівнянні з іншими слов'янськими мовами, вона має свої особливості, зумовлені специфікою її генези та проблемами її становлення і розвитку. Центром становлення української мови, на його думку було Київське Подніпров'я. М. Максимович обстоював тезу про те, що українська мова є однією із самостійних слов'янських мов і виводив її ґенезу з дотатарських часів. У своїй праці "Критико-исторические исследования о русс-

ком языке" (1836 р.) М. Максимович вперше виділив у складі східнослов'янської групи дві рівноцінні мови: північноруську та південноруську, тобто українську.

Багато його сучасників згадують, що він досконало володів українською мовою, зокрема, написав низку віршів, присвячених зустрічам з Тарасом Шевченком, серед яких "Ой, як дуже з Тобою тужила Вкраїна". М. Максимович шанобливо ставився до української мови, хоча переважна більшість його наукових праць, через тогочасну мовну політику російського царизму, була написана російською мовою. З цього приводу у листі до М. Погодіна він писав: "Люблю язык моей родины и уже лет тридцать наблюдаю звуки его в сравнении с северно-русскими и западно-словенскими: примечаю все его отголоски в народных песнях и письменных памятниках разных веков" [*Максимович М*. "Киев явился градом великим…" : Вибрані українознавчі твори. – К., 1994. – С. 386].

Окремо слід відзначити внесок М. Максимовича у дослідження української літератури минулого. Зокрема, переклад на українську мову та опрацювання ним літературної пам'ятки нашого народу "Слова о полку Ігоревім", яке він вважав взірцем народної історичної поезії в Київській Русі. Вивченню та популяризації цієї пам'ятки М. Максимович присвятив цикл лекцій, прочитаних в Університеті св. Володимира в курсі старої літератури. У цьому контексті важливим для українознавців є його висновок про те, що мова "Слова"…" – мова народу Малоросії (України), а його автором є представник цього народу.

Народницькі підходи українознавчих студіях, започаткованих М. Максимовичем, засвідчують, що історія кожного народу є самобутньою. У них по-суті були визначені головні гасла народницького напряму, який набув свого поширення в українській політичній думці другої половини XIX ст.

Л. В. Панасюк, канд. іст. наук, доц., КМПУ ім. Б. Грінченка, Київ
panlev@ukr.net

МОВНА ПОЛІТИКА УРЯДІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВИ 1917–1920 рр. В ОСВІТНІЙ ЦАРИНІ

Формування мовного середовища в Україні безпосередньо пов'язане з освітньою політикою держав, до складу яких входили українські землі. Політика Російської імперії в освітній сфері визначально вплинула на вкрай низький рівень освіти широких мас українського населення, його асиміляцію та денаціоналізацію.

За доби визвольних змагань 1917–1920 рр. Українська держава здійснила першу спробу створення питомо української системи освіти в межах постімперського простору, фундованої на національних засадах із збереженням широких освітніх прав національних меншин. "Дерусифікація" школи і освіти взагалі стала першим гаслом українського народу вже з першого дня революційного руху 1917 р. [*Сірополко С.* Історія освіти в Україні. – К. : Наукова думка, 2001. – С. 145].

Процес створення української школи відбувався доволі болюче та в умовах значного освітнього російськомовного середовища (домінуючого в містах), пасивного чи відкритого спротиву українізації у вже існуючих закладах, підтримки російськомовних навчальних закладів Росією, гальмування Центральним (російським) урядом процесу націоналізації, намагання втримати контроль за формуванням освітньої системи в Україні, втілити найбільш прийнятний для російської сторони розвиток у ситуації масового білінгвізму [*Шевельов Ю.* Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900–1941): Стан і статус. – Чернівці : Рута, 1998. – С. 62–63].

Пануюче мовне середовище, створене за часів Російської імперії, масовий білінгвізм в Україні, особливо за віссю місто-село, відсутність ресурсних і фінансових можливостей Центральної Ради [*Агафонова Н.* Становлення національної системи освіти в Україні : 1917–1920 рр. – Одеса : Принт Мастер, 2002. – С. 38] активно впливали на процес формування освітньої системи УНР, гальмуючи розвиток національної системи освіти, повернення до української мови навчання, що значно звужувало сферу її використання.

Після проголошення Української держави – Гетьманату, запроваджується централізація освітньої справи (замість широкого самоврядування, започаткованого за УНР), уряд дотримується вироблених раніше основних засад: сприяти українізації початкових шкіл, прискорити організацію нових середніх і вищих шкіл з українською мовою навчання, зберігаючи російські [*Усатенко Т.* Українська національна школа: минуле і майбутнє (український вибір). – К. : Наукова думка, 2003. – С. 106–138].

Аналіз освітньої політики Гетьманату визначає намагання уряду формувати національну систему освіти в межах старої, констатує утвердження створеної за Центральної Ради фактично двомовної освіти на теренах Української держави, коли поряд з російськими створювались українські навчальні заклади [*Борисёнок Е.* Феномен советской украинизации. 1920–1930-е годы. – М. : Европа, 2006. – С. 41].

Директорія за умов внутрішньої державної нестабільності не спромоглась добитись неухильного впровадження української мови в навчальний процес, виконання як державних законів так і відомчих наказів та інструкцій. Небажання виконувати закон про державну мову від 1 січня 1919 р. приводило до того, що в окремих школах невдоволені цими документами вчителі та батьки стали підбурювати дітей до протестів проти українізації шкіл [*Боровик М.* Українізація загальноосвітніх шкіл за часів виборювання державності (1917–1920 рр.). – Чернігів : Чернігівські обереги, 2008. – С. 82–93].

Тільки за Директорії постало питання про закриття всіх російських університетів і заснування Департаменту вищої освіти. Це ввело інститутсько-університетський рівень освіти в процес реформування освітньої системи в Україні. Факт порушення питання виглядав ультимативно стосовно професорсько-викладацького складу, який перебував в опозиції до створення національної системи освіти [*Агафонова Н.* Становлення національної системи освіти в Україні: 1917–1920 рр. – С. 83–84].

Отже, за часів Директорії спостерігаємо продовження українізаторської політики попередніх урядів, в основному заснованих на адміністративних заходах і швидкими темпами, з огляду на військові дії та нестабільність ситуації. Останній чинник значно пожвавив опозицію націоналізації школи, що потверджує соціальну вагу російської мови і російськомовного населення в містах на той час.

Доба визвольних змагань засвідчує енергію та бажання будувати національну освіту, надолужити втрачений час, визначає основні напрями українізаційної діяльності урядів: нижча початкова школа в основному стала українською; у вищих початкових школах навчання перших класів проходило українською мовою та вивчались українознавчі дисципліни; у середній школі результати українізації були незначними, а найбільш складною ситуація залишалась у вищій школі.

1917–1920 рр. – час народження української освітньої системи, виникнення мережі українських шкіл, створення концепції народної освіти та втілення її в життя, проте в умовах уже сформованої і діючої системи освіти Російської імперії, яка, залишаючись досить міцною, ефективно протидіяла українізаційній політиці вітчизняних урядів. Потрібно зазначити, що молода Українська держава не змогла добитися повної українізації освітньої системи, була змушена, зберігаючи мережу російських навчальних закладів, впроваджувати в них українську мову як предмет та українознавство, створювати також систему українських навчальних установ, що свідчить про формування двох типів освітніх закладів у межах країни, а, отже, констатує розвиток двомовної освіти та збереження українсько-російського білінгвізму в освітній царині.

Н. В. Пархоменко, асп., КНУТШ, Київ
manky@ukr.net

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЗАРОБІТЧАНСТВА В УКРАЇНІ

Після здобуття Україною незалежності одним із наслідків демократизації суспільного життя стало зняття обмежень на перетин державного кордону, забезпечення вільного пересування громадян. Якщо в попередній період у відокремленій від світу "залізною завісою" країні закордонні поїздки були привілеєм небагатьох обраних, то з 90-х років минулого століття вони стали доступними пересічним громадянам. Значна їх частина обумовлювалася не туризмом, відпочинком, або відвідинами родичів та знайомих, а здійснювалася з метою отримання доходу. Економічні труднощі перехідного періоду, безробіття та неповна зайнятість, низькі доходи робітників та затримки з виплатою зарплатні й пенсії примусили багатьох людей шукати заробітку за кордоном. Проблема зовнішніх трудових міграцій населення є актуальною для України і сьогодні. Україна продовжує залишатися країною-експортером робочої сили. Основною тенденцією у сфері трудової міграції в сучасній Україні є пошук шляхів самореалізації за кордоном. Особливо це стосується молоді, яка

зневірилася у своїй державі та можливостях для кар'єрного росту і особистісного розвитку. Дослідження показують, що 80% молодого населення готові за першої можливості покинути Україну. Як повідомляють у громадській організації "Четверта хвиля", за офіційними даними, найбільше українських трудових мігрантів проживає у Європі – 53,26% від загальної кількості. У Росії – півмільйона, у Польщі – 168 тис., в Італії – 150 тис. [*Гетьман Є*. На чужину за покращенням [Електронний ресурс] // Економічна правда. – 10.07.2013. – Режим доступу: http://www.epravda.com.ua/publications/2013/07/10/383745].

Нічого екстраординарного у цій сфері за останні роки не відбулося: ані прогнозованого деякими експертами масового повернення заробітчан з вражених кризою країн Західної Європи, ані початку нової масштабної хвилі міграції з України. Ситуація ніби "урівноважилась" – з одного боку, людям, які мають навіть поганеньку роботу за кордоном, немає сенсу повертатись додому, де, як правило, взагалі немає можливостей заробити. Зараз представники цієї групи (яких можна назвати "старозаробітчани") все частіше намагаються прийняти остаточне рішення й вивезти за кордон родини. З іншого, – у тих, хто зараз вперше зважується виїжджати на заробітки, виникає проблема – а на які, власне, робочі місця вони їдуть? Адже саме у колись "благодатних" для гастарбайтерів країнах (Греція, Іспанія, Португалія) відбулося звуження ринків праці. І це лише частково компенсується тим, що можливості розширились, наприклад у Польщі. Адже там, переважно, потрібні сезонні робітники. Важко спрогнозувати в подальшій перспективі, як ці тенденції домінуватимуть, однак можна припустити, що кількісний пік у хвилі трудової міграції з України уже позаду (варто зазначити, що мова йде саме про трудових мігрантів, а не осіб, що виїжджають з політичних міркувань). Причина цього не в тому, що в Україні "покращується життя" і люди не бажають їхати – якраз навпаки, на рівні озвучених намірів готовність виїхати на заробітки стабільно декларують дуже багато українців. Однак реалізує ці наміри відносно незначний відсоток – найпасионарніша частина суспільства вже виїхала.

Якою є позиція уряду щодо трудової міграції. Для більшості країн Європи та Сполучених Штатів Америки характерною є політика заманювання спеціалістів грантами для вчених і випускників вишів. Українська держава до сьогоднішнього дня демонструє відсутність інтересу до проблем виїзної міграції. Міграційна політика України повинна містити два аспекти: превентивні заходи проти виїзду українців за кордон і створення стимулів для повернення мігрантів. В Україні відсутня державна концепція міграційної політики, законодавство не регулює потоки мігрантів. Для більшості українців за кордоном пенсійне забезпечення недоступне, а статус половини трудових мігрантів не врегульований. Найбільш актуальним для Україні нині є питання формування державної програми з повернення та інтеграції мігрантів. І тут варто говорити не лише про економічний аспект (створення робочих місць, гарантії пенсійного забезпечення), а й про надання соціальної та психологічної допомоги.

В цілому, чиновників різних рівнів цілком влаштовує ситуація з "непомічанням" проблеми заробітчанства, оскільки трудові мігранти виступають постійними донорами української економіки, покращуючи купівельну спроможність населення України, однак проблеми, що супроводжують виїзну міграцію як явище, занадто складні для розв'язання (соціальне сирітство, регіональне безробіття тощо). Варто також відзначити відносно нову тенденцію: оскільки серед заробітчан домінують вихідці із Західної України, то для існуючої влади вони максимально "чужі". Цілком вірогідним є припущення, що представники влади вважають позитивним явищем витіснення за кордон активного елементу, оскільки це знижує протестний потенціал в "недружніх" західноукраїнських регіонах. Роль, яку відіграють заробітчани та повerненці в економічному благоустрої України, зважаючи на ті значні кошти, які вони переказують в Україну, зовсім неоднозначна. Грошові надходження від заробітчан є надзвичайно важливими для української економіки. Але все це має і "зворотній бік": саме "заробітчанські" гроші "розігрівали" ринки нерухомості, рухали нездоровим "споживацтвом" періоду 2005–2008 років. Не існує скільки-небудь надійної соціології з цього питання, але левова частка заробітчан-повернєнців не починають на зароблені гроші свого бізнесу, а витрачають їх на купівлю чи будівництво житла, автомобіля, за можливості – якихось "статусних" предметів та коштовностей. Це не претензія до цих людей – в Україні немає умов для ведення дрібного бізнесу. Проте, як відомо, з самого початку більшість заробітчан і не мали подібних намірів.

В останні роки спостерігається стійка тенденція зростання обсягу грошових переказів, що надходять фізичним особам України. У 2012 році сума вхідних переказів досягла 7,5 млрд доларів США, що на 7,2 % перевищило показник 2011 року. За 1-е півріччя 2013 сума надходжень склала близько 3,8 млрд доларів США (в еквіваленті), повідомили у прес-службі Незалежної асоціації банків України (НАБУ) [Скільки грошей переказали заробітчани з-за кордону в Україну? [Електронний ресурс] // Правда. – 23.10.2013. – Режим доступу: http://pravda.if.ua/news-45990.html]. Українському уряду варто приділити особливу увагу розробці регіональних програм, які передбачали б надання мігрантам психологічної допомоги, інформаційних і консультаційних послуг щодо працевлаштування та відкриття власного бізнесу.

А. І. Петровський, студ., КНУТШ, Київ
AndriyPetrovski@email.ua

КАНАДСЬКИЙ ГЕНЕРАЛ-ГУБЕРНАТОР З УКРАЇНСЬКИМ КОРІННЯМ: ДО 80-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ РАМОНА ГНАТИШИНА

Слава України примножується справами кращих її синів, які не лише на Батьківщині, але й далеко за її межами результатами своє діяльності сприяють становленню іміджу нашої держави. Серед найбільш знаних у світі представників української еміграції – Рамон (укр. – Роман) Джон

Гнатишин (1934–2002 рр.), зірка якого яскраво засяяла на політичному небосхилі Канади. Його батько – Джон (Іван) Гнатишин – відомий канадський державний діяч, який народився в буковинському селі Вашківці (тепер – Вижницький район Чернівецької обл.).

Коли Івану було два роки, сім'я емігрувала до Канади, де оселилася в провінції Саскачеван. Батьки зуміли дати синові чудову освіту і він, закінчивши Саскачеванський університет, став юристом. Активна громадсько-політична діяльність та знайомство з майбутнім прем'єром Канади Дж. Діфенбейкером дали можливість Джону Гнатишину зайняти одне з помітних місць у Прогресивно-консервативній партії Канади, а з 1959 р. і до своєї смерті в 1967 р. він перебував на посту сенатора, на який був призначений прем'єр-міністром Діфенбейкером [*Сергійчук В.* Що дала Україна світові. – К., 2008. – С. 146].

Син Джона Гнатишина Рамон (укр. – Роман) пішов батьківським шляхом. Він також закінчив юридичний факультет Саскачеванського університету і понад два десятиліття займався адвокатською справою. Свою політичну кар'єру він, як і батько, розпочав у Прогресивно-Консервативній партії. Обраний у 1974 р. до парламенту Канади, впродовж 14 років був депутатом, а також працював на міністерських посадах (був федеральним міністром енергетики і технологій та міністром юстиції). Виборча кампанія 1988 р. стала невдалою для Рамона Гнатишина – він не потрапив до парламенту. Однак пік політичної діяльності нашого земляка був ще попереду. В січні 1990 року британська королева за порадою прем'єр-міністра призначає канадського українця Рамона Гнатишина на найвищу посаду в Канаді – він стає 24 генерал-губернатором країни [*Хнатишин Рамон Джон (Рей).* Кто есть кто в мировой политике / редкол.: Кравченко Л. П. (отв. ред.) и др. – М., 1990. – С. 497–498]. Цей пост Гнатишин займав до лютого 1995 року. Будучи керівником такої потужної в економічному та політичному відношенні держави, як Канада, Рамон Гнатишин активно проявив себе в міжнародній діяльності, разом зі своєю дружиною Гердою Гнатишиною приймав лідерів та високопоставлених осіб з різних країн світу. Серед їхніх гостей в офіційній резиденції генерал-губернатора Рідо Холл (англ. – Rideau Hall) були президент Польщі Лех Валенса, прем'єр-міністр Ізраїлю Іцхак Рабин, президент Російської Федерації Борис Єльцин, Король і Королева Йорданії, президент Чехословаччини Вацлав Гавел. Пан та пані Гнатишині також приймали багатьох членів британської королівської сім'ї, в тому числі Принца та Принцесу Уельських у 1991 році [Біографія Рамона Гнатишина на сайті генерал-губернатора Канади [Електронний ресурс] // The Governor General of Canada His Excellency the Right Honourable David Johnston // The Right Honourable Ramon John Hnatyshyn. – Режим доступу: http://www.gg.ca/document].

Одним з пріоритетних напрямів своєї діяльності генерал-губернатор Гнатишин проголосив політику багатокультурності, яку розглядав як важливий чинник забезпечення рівності та єдності в країні. Плідною була діяльність Рамона Гнатишина в розвитку мистецтва, культури та

освіти, проявом чого стало створення фондів, заснування спеціальних премій, відзнак, запровадження освітніх програм для молоді та ін.

Особливу увагу Рамон Гнатишин приділяв налагодженню канадсько-українських відносин, пам'ятаючи, якої землі він син. Показовим у цьому відношенні є те, що Канада була другою державою після Польщі і першою серед західних держав, яка визнала 2 грудня 1991 р. незалежну Україну. А вже в січні 1992 року було встановлено дипломатичні відносини між двома країнами, і першим українським послом у Канаді став Левко Лук'яненко. Кількома місяцями пізніше (а саме 28 вересня – 1 жовтня 1992 року) Рамон Гнатишин відвідав Україну з офіційним візитом. Виступаючи з трибуни Верховної Ради України, він наголосив на важливості канадсько-українських взаємин та розбудови незалежної України в економічному та політичному відношенні, її інтеграції до світових систем та структур. Пан Рамон Гнатишин схвалив курс, взятий на побудову ринкової економіки в Україні та становлення демократичних інституцій. Також у своєму виступі він сказав: "У час відродження незалежної України я почуваюся щасливим бути одним із перших державних гостей, які запрошені до України – держави, яка будить могутній відгомін у житті Канади і в моєму власному житті" [Стенограма сесійного засідання Верховної Ради України 30 вересня 1992 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://iportal.rada.gov.ua/meeting/stenogr/show/4766.html].

В незалежній Україні ім'я Рамона Гнатишина асоціюється зі здобутками української еміграції за кордоном та величі національного духу і трудової звитяги, яка підносить людей на найвищі щаблі в суспільстві, в якому вони живуть, не цураючись при цьому свого українського коріння, землі своїх батьків. За видатні заслуги в 1988 р. Світовий конгрес вільних українців нагородив Р. Гнатишина медаллю св. Володимира. У 1992 р. йому присвоєно звання почесного доктора Чернівецького державного університету, у якому в 2005 року відкрито Центр канадських студій його імені [Енциклопедія історії України : у 5 т. Т 3 / редкол.: В. А. Смолій (гол.) та ін. – К., 2003. – С. 127].

Рамон Гнатишин помер у грудні 2002 р. 16 березня цього року йому виповнилося б 80 літ. Цей ювілей – ще один вагомий привід згадати нашого видатного земляка, який своїм високим державним статусом за океаном прославив рідну Україну, сприяв становленню її державності та утвердженню нашої держави на міжнародній політичній арені.

Б. П. Петруньок, асп., КНУТШ, Київ
borys88@ukr.net

ПРОБЛЕМА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ІСТОРІЇ В ПРОЦЕСІ ІНТЕГРАЦІЇ КРИМСЬКИХ ТАТАР В УКРАЇНСЬКЕ СУСПІЛЬСТВО

Розглядаючи проблему міжетнічної інтеграції можна виокремити ряд ключових елементів, на які зазвичай звертають увагу дослідники. По-перше, співвідношення розглядуваних етнічних груп у плані їхньої чисе-

льності, впливовості (більш чисельна група не завжди може бути домінантною з об'єктивних причин – наявності певних інструментів впливу у чисельної меншості). По-друге, безпосередній характер міжетнічної взаємодії, з огляду на передбачуваний кінцевий її результат. В загальному плані характер взаємодії між етнічними групами можна розглядати як: а) всі види асиміляції (тобто позбавлення певних груп ідентифікуючих рис), б) геноцид (крайня форма прояву подібної політики, спрямованої на фізичне знищення спільноти), в) інтеграцію (процес взаємообміну культурним багажем, що не передбачає підпорядкування між спільнотами, проте зазвичай говорять, що такий процес, хоч і меншою мірою, все-таки відбувається). Отже, під міжетнічною інтеграцією "розуміється такий процес взаємовідносин і взаємодій між різними етнонаціональними спільнотами багатонаціональної та/чи поліетнічної держави, внаслідок якого ці спільноти зближуються й об'єднуються, формуючи політичну націю, виробляючи почуття спільного громадянства й державного патріотизму, але не втрачаючи при цьому своїх етнічних властивостей і своєї етнічної свідомості й не перестаючи бути самими собою" [*Картунов О. В.* Вступ до етнополітології : наук.-навч. посіб. – К., 1999. – С. 255].

Для України в цьому контексті найбільш актуальною є проблема розгортання подібних процесів інтеграції в межах Криму, зокрема, для кримських татар. Процес інтеграції, зазвичай, крім задоволення економічних і соціальних потреб спільнот, повинен включати власне компонент ідентифікації, який можна визначити і через узгодження бачення певних історичних подій (не мається на увазі нав'язування певних трактувань), а також як об'єктивно зумовлений процес формування історично-культурної бази для творення політичної нації. У цьому контексті можна виокремити певні історичні факти і періоди.

Національно-визвольний рух. Для українців – це національно-визвольні змагання 1648–1654 рр. під проводом Богдана Хмельницького, намагання створити гетьманську державу (частіше говорять про військову організацію, що так і не змогла набути ознак державності, "воєнну республіку"), ліквідація Січі, період Руїни, ліквідація інституту гетьманства. Для кримських татар – це історія Кримського ханства, його падіння, анексія Криму російськими військами (зазвичай цю подію трактують як "анексія", а не як "приєднання", як у частині російської історичної літератури), терор проти місцевого населення, перші хвилі еміграції. Фактично ми можемо побачити що статус обох розглядуваних сторін в дечому подібний. І українці, і кримські татари були об'єктом імперської агресії, через яку втратили перспективи розбудови власної державності. Запорізька Січ і Кримське Ханство, хоча й представлені традиційно в якості антагоністів, по-суті можуть розглядатися в якості певних гарантів існування одне одного, через фактор стримування (баланс сил в регіоні), через економічні зв'язки та взаємне культурне проникнення. Так само певна "неповноцінність" статусу національних держав – Кримського Ханства, що упродовж більшої частини своєї історії мало васальну залежність від Османської Імперії і Запорізької Січі/Гетьманщини, що не

змогла сформувати повноцінної держави. Подібний статус більшою мірою був спровокований зовнішніми силами.

В подібному контексті можна розглядати і період національно-визвольних змагань 1917 р., що також для обох сторін закінчився трагічно. Паралельні намагання створення власної державності, при цьому доволі скоординовані (дружні контакти УНР і представників "Міллі Фірка", намагання проголосити Кримську народну республіку), які закінчилися репресіями для їх учасників. Потім – сталінські репресії (різні за масштабом, набагато більш катастрофічні для кримськотатарського народу, однак такі, що і у випадку українців, і у випадку кримських татар можуть однозначно трактуватися як геноцид). Подальший антирадянський дисидентський рух.

При цьому слід враховувати, що подібні історичні паралелі ні в якому разі не повинні розглядатися як антиросійські. Об'єктом критики в даній ситуації виступає державна політика російської імперії і СРСР, а не представники етнічної російської спільноти. В ситуації домінування останньої в Криму це має надважливе значення.

Крім цього можна виокремити ряд позитивних установок, які проявляються через висвітлення історичного процесу. Прихильність до демократичних ідей. Традиційний демократизм української громади (на прикладах Київської Русі, Запорозької Січі тощо). Культивування подібних цінностей, як історично притаманних для кримськотатарської спільноти (обмеженість самодержавної влади Кримського хана Диваном, в тому числі, в питаннях зовнішньої політики і судочинства; сильний вплив на політику Ханства бейських родів тощо). В цьому ж контексті – відсутність інституту кріпосного права в Ханстві, віротерпимість (грецька, вірменська, караїмська діаспори в Ханстві). Також на сучасному етапі можна говорити про цілком позитивне сприйняття кримськими татарами частини власне української історії (наприклад, діяльність ОУН, УПА, поширення відповідних матеріалів, зокрема і через соціальні мережі).

Тим не менше слід зважати також на те, що українська держава фактично взяла на себе зобов'язання забезпечення прав кримських татар після повернення їх з місць депортації. Якість їх задоволення буде напряму впливати на спектр вимог, які можуть бути висунуті в подальшому у відповідності до того, наскільки процес національно-визвольного руху кримські татари будуть вважати для себе завершеним. На даному етапі Меджліс кримськотатарського народу, як фактичний представник інтересів спільноти, може бути охарактеризований як цілком проукраїнська сила в Криму, яка часто виступає серйозною противагою агресивно налаштованим проросійським організаціям.

Н. І. Стефаненко, ст. викл., КУ ім. Б. Грінченка, Київ
n.stefanenko@mail.ru

МЕНТАЛЬНЕ ПІДҐРУНТЯ ПЕРЕЖИВАННЯ СУБ'ЄКТНОСТІ УКРАЇНЦІВ

Сучасний період української новітньої історії знайде цілісне відображення в дослідницьких позиціях згодом, проте вже сьогодні можна розг-

лядати його як етап еволюційного процесу із глибоким ментальним підґрунтям. В ході дослідження проявів глибинних колективних переживань у системі світобачення етнофора ще рік-два тому на запитання про дефіцит необхідних для успішного існування нації рис українців найчастіше визначались гідність, повага, взаємоповага, відчуття самоцінності, певний брак колективізму, соціальної активності тощо. Оскільки основний акцент в поясненні сьогоднішньої ситуації в українській спільноті робиться на економічних чинниках, варто звернути увагу на те, що саме ці характеристики виносяться на перший план як значущі цінності і прояви соціальної активності, причому наявний рівень пасіонарності українства можна розглядати як прямий наслідок потреби заповнення ментального дефіциту, як основи для подальшого розгортання процесу націєтворення. Ментальне підґрунтя готовності групи до прояву суб'єктності можна спостерегти в активізації діаспори, в декларованих вимогах визначати Майдан як суб'єкт соціальної взаємодії. Потреба відчувати власну суб'єктність – одна з необхідних умов формування самодостатньої, зрілої, активної особистості як носія групових цінностей і групових пріоритетів. Суб'єктність прослідковується у категоричній відмові від сліпого ведення лідерів, критичного ставлення до їх позицій як і до позиції кожного із учасників процесу, відкритості реакції на ті чи інші рішення групи. Зрілість суб'єктних переживань уможливлює полілог, дає відчуття повноти і різноплановості можливих шляхів формування якісної цілісності. Виражена поява переживання суб'єктності проявляється у масових проявах креативності, потребі і бажанні перебирати на себе відповідальність за власне існування і робити свій внесок у загальну справу, озвучувати свою позицію як варту уваги і цінну. Переживання суб'єктності, як відображення активної пасіонарної позиції значної частини групи можна розглядати як ознаку її готовності до виходу на якісно новий рівень розвитку, як її ресурсність. Треба зазначити, що перехід на новий рівень розвитку суспільства закономірно переживається як кризовий, для якого характерними є активізація ментального досвіду, поява архаїчних форм самоорганізації, яку, наприклад, чітко вловила інтуїція митців, виражена в аналогіях із Середньовіччям, козацькою добою, повстанським рухом тощо.

Відгомін суб'єктності можна відслідкувати і в інфантильних (на перший погляд) спробах вибору європейської чи євразійської моделі побудови стосунків, в яких відслідковується відбір оптимальних засобів реалізації власної суб'єктності на цивілізаційному рівні, тактичний бік процесу, мета якого – узгодити власну різноманітність проявів, відбутись на індивідуальному (прозахідна спрямованість) і колективному (євразійська зорієнтованість) рівні. Цікавим видається ще один аспект – зріла позиція особистості чи групи як суб'єкта взаємодії передбачає інтерес і повагу до інакшого. Це уможливлює взаємозбагачення, взаємний розвиток і взаємну повагу, повноцінну взаємодію із іншими суб'єктами цивілізаційного процесу. Але така позиція безумовно передбачає завершене проходження етапу самопізнання, самовизначення, сформовану позицію самоцінності. Заве-

ршення характеризується чітко сформульованим позитивним образом нації, відображенням цієї позиції на афективному рівні і на рівні поведінковому. Прикладом формування афективної складової позитивного образу може бути сакралізація звичних ритуалів як от виконання гімну, реакція на державні символи, привнесення духовної складової в протестні процеси. Поведінкова складова чітко прослідковується в акцентуванні уваги на вчинку як характеристиці зрілості і суб'єктності, причому поведінкова складова характеризується стійкістю і тяглістю. Власне, йдеться про переживання, проживання, пропускання через себе на індивідуальному рівні відчуття власної суб'єктності і переживання суб'єктності групи, поєднання індивідуального і колективного ментального досвіду.

Т. М. Талько, канд. філос. наук, доц.,
ДНУ ім. О. Гончара, Дніпропетровськ
talkotm@ukr.net

БОГ І САКРАЛЬНЕ В УЯВЛЕННЯХ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО СТУДЕНТСТВА

Проблема визначення особливостей розуміння божественного і сакрального сучасним українським студентством є досить цікавою і актуальною хоча б з огляду на те, що сьогодні релігія, як зазначають дослідники, стала провідним типом світогляду для переважної більшості наших співгромадян, до того ж вона перетворилася на дієву політичну силу, яка активно втручається у суспільне життя [*Ярманова Г.* Передмова // Гендер, релігія і націоналізм в Україні. – К. : ВТС ПРИНТ, 2012. – С. 7].

Слід особливо зауважити, що духовно-релігійний простір нашої культури нині пронизаний гострим протистоянням традиційних християнських ідей і неорелігійних уявлень. Характер взаємодії між християнською релігійністю і неорелігіями можна уподібнити до взаємовідносин між офіційно визнаною суспільством провідною культурою і субкультурними спільнотами, хоча на думку носіїв православної свідомості протистояння християнства і неорелігійності скоріше тотожне протистоянню між культурою і контркультурою. Особливо показовим з цієї точки зору є взаємодія між християнством і ньюейджевською релігійністю, яка серед усіх неорелігійних течій і культів, представлених в Україні, займає особливе місце.

Сьогодні "Нью-ейдж" являє собою невпорядкований конгломерат культів, спільною основою яких є віра у настання нової постхристиянської ери Водолія. Вітчизняна культура, як і західна, нині широко використовує ньюейджевський словник, активно послуговуючись такими виразами, як "нове мислення", "новий світовий порядок", "епоха Водолія", "позитивна енергетика", "очищення чакр", "прокачка енергетичних каналів", ченнелінг тощо. Студентська молодь через культуру і сучасні глобалізаційні процеси заангажована (чи то свідомо, чи неусвідомлено) до ньюейджевського руху. Це відобразилося і на характері уявлень про Бога і

сакральне. Відроджений і оновлений окультизм, особливо неоязичницькі магічні практики, а також поєднання східного містицизму з західним сцієнтизмом, ідея про єдність усіх релігій привели до уявлення про тотожність людини і Бога.

Нью-ейджери намагаються створити нове розуміння сакрального, яке суттєво відрізняється від християнської інтерпретації цього феномена, але сьогодні ми можемо говорити лише про містифікацію і інферналізацію сакрального у свідомості молоді. Нажаль, це переплітається із наростанням суєвірних настроїв і відродженням найнебезпечніших форм суєвір' я. Свого часу Вольтер закликав боротися з цією змією, яка обвила релігію своїми кільцями і роздавити гадині голову, не поранивши того, кого вона труїть і пожирає. Ця гидота, яка завжди терзала лоно своєї матері-релігії, є найбільшим ворогом "того чистого поклоніння, на яке має право вища істота" [*Вольтер*. Из "Философского словаря"; Бог и люди; Вопросы о чудесах / вступ. ст. С. Артамонова ; примеч. А. Коробочко. – М. : Мир книги, Литература, 2006. – С. 51].

Компаративістський аналіз позицій, за якими визначалася сутність божественного в традиційній культурі, і, відповідно, традиційних для нашого народу конфесійних виявах християнства, переважно православ'я і греко-католицизму і новітніх релігійних уявленнях і відповідних мисленевих конструктах доводить, що феномен божественного сьогодні в уявленнях нашої молоді проходить дуже своєрідний процес сакралізації, в основі якого лежить певна плутанина традиційних уявлень про Бога як надприродну, верховну сутність, наділену вищим розумом, абсолютною досконалістю, всемогутністю, що виступає як особистість, яка є творцем і управителем світу, істиною, добром і красою та ньюейджевським баченням божественного як проявом інопланетної свідомості чи зараженості невідомими духовними сутностями.

Доволі часто молодь поєднує сакральне і сексуальність, підкреслюючи, що їх обох споріднює інтимність. Поєднання священного і сексуального не є чимось новим, це було характерним і для первісної свідомості. А от інтимність у відношеннях із Богом, яка перетворює його на індивідуального, екстатично оприявнюваного, суто "свого" Бога приводить до висновку, що в якомусь сенсі ми усі боги. Має місце містична відкритість Бога людині і людини Богу. Зв' язок з Богом студенти подекуди ототожнюють із сповідницьким духом особистих щоденників, які розкривають особливу глибину повсякденності, спонукають чекати на дива і відкривати дива цього світу.

У висновках підкреслю, що притаманне свідомості більшості сучасних українських студентів еклективне поєднання традиційних християнських уявлень про сутність божественного і його сакральну природу з неорелігійними окультними містико-магічними поглядами суттєво впливає на вирішення основного світоглядного питання про сенс людського життя, а, отже, потребує подальшого дослідження з метою виявлення позитивних і негативних його впливів на характер сучасних суспільних процесів в Україні.

М. М. Хилько, канд. філос. наук, ст. наук. співроб., КНУТШ, Київ
maksym.khylko@facebook.com

СОЦІАЛЬНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ДОСЛІДЖЕННЯ В УКРАЇНІ: СУЧАСНИЙ СТАН

Соціальні комунікації – одна з наймолодших галузей української науки: 13 грудня 2006 р. Кабінет Міністрів України своєю постановою № 1718 "Про доповнення переліку галузей науки, з яких може бути присуджений науковий ступінь" дав "зелене світло" двом науковим напрямкам: "культурологія" (шифр 26) та "соціальні комунікації" (шифр 27, останній станом на 2014 р.). Роком пізніше, 14 грудня 2007 р. Вища атестаційна комісія України своїм наказом № 867 "Про внесення змін і доповнень до Переліку спеціальностей, за якими проводяться захисти дисертацій на здобуття наукових ступенів кандидата наук і доктора наук, присудження наукових ступенів і присвоєння вчених звань", запровадила сім спеціальностей, за якими присуджується науковий ступінь в галузі науки "соціальні комунікації. Наступного, 2008 року Вища атестаційна комісія України створила експертну раду з соціальних комунікацій, яку очолив директор Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка, професор В. Різун, і до складу якої увійшли відомі вітчизняні науковці – доктори філологічних, історичних, політичних, наук, з державного управління, кандидати психологічних і технічних наук.

Вітчизняні соціальнокомунікаційні дослідження "виросли" із досліджень масової комунікації, які, в свою чергу, зародилися на базі кафедр журналістики, спочатку в Києві та Львові, згодом – у Дніпропетровську, Харкові, Ужгороді та інших містах, де готували фахівців за відповідними спеціальностями. Серед перших ґрунтовних вітчизняних робіт, що мали значний вплив на становлення вітчизняних досліджень спочатку в галузі масової комунікацій, а згодом – і соціальних комунікацій, слід особливо відзначити праці: Н. Костенко "Ценности и символы в массовой коммуникации" (1993 р.); В. Іванова "Соціологія і журналістика" (1994 р.), "Соціологія масової комунікації" (1999 р.); Г. Почепцова "Теория коммуникации" (1996 р.); А. Москаленка, Л. Губерського, В. Іванова, В.Вергуна "Масова комунікація" (1997 р.); В. Королька "Основи паблик рілейшнз" (1997 р.); В. Ільганаєвої "Хрестоматия по социальным коммуникациям" (2002 р.), "Социальные коммуникации (теория, методология, деятельность): словарь – справочник" (2009 р.); В. Різуна "Основи журналістики у відповідях та заувагах" (2004 р.), "Теорія масової комунікації" (2008 р.); "Масова комунікація: курс лекцій" (2006 р.), "Масова комунікація і культура" (2006 р.); О. Берегової "Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість" (2006 р.); В. Владимиров "Хаос-Розуміння-Масова комунікація" (2006 р.); О. Холода "Інмутація у масмедіа" (2006 р.), "Соціальні комунікації" (2008 р.).

В Україні, як і в Росії, соціальні комунікації постають як метатеорія, що узагальнює знання, отримані із суміжних наук, творячи при цьому нове

знання. Відповідно, соціальна комунікація використовує поняттєво-категоріальний апарат соціології, психології, філології, філософії та інших наук. Нагальною потребою є подальша розробка власної методології досліджень із соціальних комунікацій, в основі яких має лежати соціальнокомунікаційний підхід, що передбачає аналіз явищ в контексті суспільної взаємодії соціальних інститутів, засобів, соціальних ролей [*Різун В. В.* До питання про соціальнокомунікаційні наукові проблеми і про наукові проблеми взагалі // Актуальні дослідження українських наукових шкіл у галузі соціальних комунікацій : матеріали всеукр. наук.-практ. конф. – К., 2013. – С. 17–18].

Аналіз каталогів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського свідчить, що станом на кінець 2013 р. за спеціальностями в галузі соціальних комунікацій було захищено сотні кандидатських та десятки докторських дисертацій. Найбільше – за спеціальностями 27.00.03 Книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство та 27.00.04 Теорія та історія журналістики – більш, ніж по півсотні дисертаційних робіт; по чотири десятка дисертаційних робіт захистили вітчизняні науковці за спеціальностями 27.00.01 Теорія та історія соціальних комунікацій та 27.00.02 Документознавство, архівознавство; по два десятки дисертацій – за спеціальностями 27.00.05 Теорія та історія видавничої справи та редагування і 27.00.06 Прикладні соціально-комунікаційні технології. Найменше станом на кінець 2013 р. – лише три дисертаційні роботи – було захищено за спеціальністю 27.00.07 Соціальна інформатика, хоча остання є надзвичайно перспективною з прикладної точки зору.

Швидкими темпами йде створення в українських вищих навчальних закладах кафедр соціальних комунікацій, більшість з яких виникла протягом останніх 3–5 років шляхом реорганізації або перейменування кафедр журналістики чи філології. Провідним центром з вивчення соціальних комунікацій в Україні є Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, структура, навчальні програми та наукові напрямки досліджень якого зорієнтовані на вивчення всіх спеціальностей, що входять до галузі науки соціальні комунікації. Кафедру соціальних комунікацій очолює директор Інституту, професор В. Різун. Науково-дослідна частина Інституту журналістики в 2011–2015 рр. працює над комплексною науковою темою "Український медійний контент у соціальному вимірі", в рамках якої стоїть мета окреслити межі впливу медійного контенту на соціум, з'ясувати функції і механізми впливогенності контенту.

Кафедри соціальних комунікацій (під різними назвами) також плідно працюють в: Національному педагогічному університеті імені М. Драгоманова, Відкритому міжнародному університеті розвитку людини "Україна", Київському міжнародному університеті, Запорізькому національному університеті, Бердянському державному педагогічному університеті, Маріупольському державному університеті, Луганському національному університеті імені Т. Шевченка, Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна, Сумському державному університеті, Черкаському національному університеті імені Б. Хмельницького, Житомирському держав-

ному університеті імені Івана Франка, Національному університеті "Львівська політехніка", Східноєвропейському національному університеті імені Лесі Українки (м. Луцьк), низці інших вищих навчальних закладів.

Вітчизняна школа соціальних комунікацій перебуває в процесі активного становлення, хоча їй ще належить пройти значний шлях до утвердження як окремої, самостійної галузі наукового знання.Вітчизняна школа соціальних комунікацій перебуває в процесі активного становлення, хоча їй ще належить пройти значний шлях до утвердження як окремої, самостійної галузі наукового знання.

В. Г. Чабанов, асист., КПНУ ім. І. Огієнка, Кам'янець-Подільський
chabanovvaha@rambler.ru

РОЛЬ ОСОБИСТОСТІ У ФОРМУВАННІ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ САМОБУТНОСТІ СПІЛЬНОТИ

Етнокультурна складова є духовною основою людини, тим спільнотним простором, у межах якого реалізується персональне відчуття щастя. Самобутній етнокультурний спосіб життєдіяльності українці творять протягом тривалого часу. Такий спосіб життя дозволяє особистості повноцінно духовно й творчо реалізуватись. Держава ж покликана оберігати такий спосіб життя.

Науковці дотримуються тієї концепції, що нація збереже свою самобутність лише через багатоманітність та поліетнічність. А етнокультурний вибір людини одночасно має подвійний характер, адже людина ідентифікує себе із певними звичаями, традиціями, і поряд з цим прагне співвідносити себе із державою та громадянським суспільством. Саме за цим критерієм ми всі є українцями і прагнемо до побудови політичної нації.

Тому майбутнє етнокультурне життя українців залежить від нашої індивідуальної та колективної здатності формувати, зберігати й розвивати етнокультурну самобутність, застосовуючи міжкультурний підхід, що дає можливість побудови суспільства взаєморозуміння, толерантності, верховенства права, можливість самобутнього цивілізаційного поступу.

За словами російського дослідника Л. Баткіна, "сучасна Я-людина вирішує бути одночасно позивачем, відповідачем та вищим суддею свого існування… А відома вже кілька століть максима західної культури говорить, що свобода обіцяє не щастя людині, а самоідентифікацію" [*Баткин Л. М.* Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. – М. : Российск. гос. гумат. ун-т, 2000. – С. 902].

Цивілізаційні зміни несуть ризик формування так званого екзистенційного вакууму, який характеризується відходом людини від звичної ідентичності й концентрації на власному самоконструюванні, де власне "Я" формується тільки через протиставляння з Іншим. Така ситуація призводить до втрати вищого сенсу буття людини і формує психологію

"існування сьогоднішнім днем". Тим самим формується відчуття відірваності людини від минулого й страх перед непередбачуваними динамічними змінами у майбутньому. Особистість характеризується вразливістю, при якій вирішення звичайних життєвих проблем видається непосильною задачею, а за допомогою сучасних технологій формується віртуальна реальність, де людина ніби розширює простір свободи і в своїй уяві розширює межі можливого, чого їй не вдавалося у реальному житті. За словами української дослідниці Л. Мазур, формується ідентичність, де можна "прикинутися, здаватися, а не бути" [*Мазур Л.* Самоідентичність людини за умов глобалізації [Електронний ресурс] // Вісн. НУ "Львівська політехніка", Філософські науки. – 2012. – № 723. – Режим доступу: http://vlp.com.ua/node/8876].

В сучасну епоху все частіше трапляється так, що інформаційні технології підпорядковують собі їх творців, тобто замість того, щоб слугувати для задоволення потреб, вони самі вимагають обслуговування. Творення культурних архетипів, вироблення суспільних благ, реалізація владної політики сьогодні значною мірою залежить від інформаційних технологій. Глобальний світ характеризується інтенсивною інформатизацією. Інформаційні перетворення максимально обмежують процеси самостійного усвідомлення характеру соціокультурного буття. Пріоритет надається висуванню перед сучасною особистістю вимоги оперативно обробляти й передавати інформацію незалежно від її змістовної суті. Ризиком тут виступає тенденція до наповнення свідомості особистості нормативними елементами масової культури, де соціальний та економічний статус людини у певному середовищі нівелює її внутрішньо духовну сутність.

На думку французького філософа і соціолога Ж. Липовецького, суспільство розпадається на множинність "Я", кожне з яких вважає себе за центр Всесвіту. "Це і є нарцисизм", – констатує він. Навіть спілкування з іншими потрібне індивіду лише задля того, щоб підкреслити свою унікальність і неповторність, актуалізувати своє дорогоцінне "Я". Звідси випливають: "первинність акта зв'язку стосовно характеру повідомлення, байдуже ставлення до його змісту, поглинення смислу, повідомлення, що не має ані мети, ні слухачів…" [*Липовецкий Ж.* Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме / [пер. с фр. В. В. Кузнецов]. – СПб. : Владимир Даль, 2001. – С. 31]. Така ситуація призводить до фундаментальних непорозумінь представників різних етнокультур.

Людина замикається в собі і пошук ідентичності перетворюється у певного роду гру – надягання і знімання масок. Ідентичності стають товаром, і повинні відповідати різноманітним вимогам: новий політичний рух, новий супергерой чергового шоу, заклики різних субкультур, нові ідеї і захоплення. Зміна ідентичності відбувається часто і кожний наступний ідентифікаційний вибір не стає стійкішим. Ідентифікаційний процес часто відбувається згідно зі споживчими перевагами, а не на основі духовних цінностей [*Мазур Л.* Самоідентичність людини за умов глобалізації].

Відомий український філософ і культуролог С. Кримський наголошував на характерній духовності у XXI столітті через утвердження монадної особистості, яка здатна репрезентувати свою націю, свою культуру, свою епоху, тобто її здатність представляти цілий світ у межах індивідуальності.

Способом свідомої самоорганізації життєдіяльності у сфері етнокультурного розвитку задля реалізації багатогранного потенціалу людини є етносоціальна культура, процес розвитку та функціонування якої здійснюється на трьох рівнях:

Перший рівень – об'єктивної саморегуляції на основі функціонування спільних, зокрема національних і міжнаціональних відносин, свободи вибору власної моделі розвитку.

Другий рівень – регулювання розвитку етносоціальної культури інститутами і засобами громадянського суспільства, його основними структурами. До нього належить державне регулювання процесів розвитку етносоціального буття – законодавча, виконавча, судова влади.

Третій рівень – на основі свідомого, внутрішнього саморегулювання особистістю свого етносоціального потенціалу, її самореалізації [*Скуратівський В. А.* Етносоціальна культура як саморегулююча система : навч. посіб. – К. : УСДО, 1993. – С. 45].

Глобалізація нівелює (деформує) етнокультурну самобутність людини, пропонуючи готові моделі подальшого життя. Відома істина, загально-доведена високорозвиненими країнами, що ефективність й повнота успішного поступу країни залежить від належного рівня культурно-освітнього розвитку кожної особистості. Тому надважливим завданням і пріоритетним напрямком державної етнонаціональної етнокультурної політики повинен стати високотехнологічний освітній розвиток держави й суспільства в кращих самобутніх українських традиціях, які, до речі, у нас є давніми й потужними. Це обов'язкова умова для досягнення успішності та визнання українців у світі.

Поряд із тим, що світ об'єктивно глобалізується, його активно глобалізують цілком конкретні люди, які створюють нові комунікативні етнокультурні відносини та організаційні структури. Тому поява феномена "людини інтернаціональної" [*Михеев В. В.* Глобализацияи азиатский регионализм: вызовы для России. – М. : Институт Дальнего Востока, 2001. – С. 132] продиктована необхідністю задоволення своїх потреб, де просторів своєї держави виявляється замало і потрібно виходити на комунікативний рівень із світовою спільнотою. Але потрібно досліджувати етнокультурну самобутність реальної людини з її "релігійною, національною, соціальною ідентичністю, людину як носія реальних соціальних і соціоприродних зв'язків та відносин з обов'язками і правами, що випливають з них" [*Гаюк І.* Релігійна складова етнічної ідентифікації // Українське релігієзнавство. – К., 2012. – № 61. – С. 49].

Однією із найхарактерніших ознак, що відрізняє людину від решти живих істот, є творчість. Остання продиктована об'єктивними причинами

постійних змін соціально-економічного та етнокультурного середовища, в якому перебуває людина та суб'єктивним бажанням людини продукувати витвори своєї уяви. Адже будь-який предмет, створений людиною, спочатку з'являється у її творчій уяві і проходить процес осмислення або сенсорного відчуття, часто маючи фантазійний характер. На такій основі з'являється й культура у всіх її проявах. Звичайно, що культурно-історичні здобутки людини вироблені в тісному зв'язку із природою і мають самобутній характер, відображаючи особливості їх творця. Матеріальні речі, вироблені людиною, можуть претендувати на своє визнання тільки через рівень корисності для людства, а значимість нематеріальних витворів вимірюється рівнем задоволення духовних потреб спільноти і суспільства. В процесі інтеграції зі світом культури людина творить не тільки зовнішній світ, а й свій внутрішній, тобто саму себе.

Політичні та соціально-економічні труднощі, які пережили українці, сформували дещо конформістські та апатичні настрої в суспільстві, призвели до занепаду моральних цінностей. Тому, аби подолати згадувані деформації духовними орієнтирами для українця мають стати справедливість, гуманізм, моральні цінності, реальні прагнення до міжкультурної взаємодії задля приєднання до світового культурного процесу.

Ю. О. Чернова, асп., КНУТШ, Київ
safo_08@e-mail.ua

ФІЛОСОФІЯ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ФЕМІНІСТИЦІ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

На сучасному етапі постала проблема переосмислення метафізичної складової феміністичного дискурсу кінця XIX – початку XX ст. в українознавстві. Порушуючи сталі традиційні наративи ментальності українського суспільства, настрої української жіночої думки кінця XIX – початку XX ст. надають можливість утвердженню раціональної, повноцінної та самодостатньої жіночої екзистенції.

Проблема екзистенційності в українознавстві найповніше виразилася на рубежі XIX – XX століть. Адже філософсько-світоглядна гуманітиристика саме цієї епохи виявляла надмірну суб'єктивність, напруженість, психологізм, естетизм. Власне тексти цього періоду, особливо малої прози, найбільш сконцентровано зображували особистість з усіма проявами її характеру. Теми сенсу людського буття, приреченості, смерті, відчаю, самотності, болю, страху митці доволі часто осмислювали без відриву від національного коріння. Саме цей масив малої прози дозволив осмислити проблеми внутрішнього світу людини крізь призму філософських та естетичних шукань доби модернізму.

Зазвичай, апелюючи до проблематики внутрішнього життєсвіту людини, філософи звертаються до філософії екзистенціалізму. Філософи-екзистенціалісти у своїх працях значну увагу приділяють людським від-

чуттям, що виступають основним каталізатором людської дієвості: саме відчуття неспокою, відчаю і незадоволення, загрози смерті приводять до самоаналізу, який може завершитися висновком про потребу самореалізації. Власне, керована низкою тотожних почуттів, Сімона де Бовуар [*де Бовуар С.* Друга стать. – К. : Основи, 1995. – 392 с.] порушує феміністичний дискурс екзистенціальної філософії.

Екзистенціальний вимір феміністичного дискурсу спирається передусім на теоретичну працю Сімони де Бовуар "Друга стать". Представники цієї течії звертають увагу на способи, якими жінки виховуються таким чином, щоб сприймати чоловічість як природній для людини стан. У цьому стані жінки формують об'єктивованих інших. Важливість, яку надає суспільство біологічній статі, а не сама стать, змушує жінок грати роль інших. За Бовуар, пригноблення жінок є неісторичним явищем, крім того, жінка засвоїла чоловічу точку зору на себе як на неважливу, а на чоловіка як на есенційну [Там само]. Дослідниця наголошує на проблематичності для широкого кола жінок виплекати власну "самість", стати собою після того, як вони народили дітей, адже жінка систематично виступає жертвою роду, репродуктивної діяльності. Гноблення жінок у суспільстві здійснюється через творення міфів (чоловічих) про жінку. Сімона де Бовуар демонструє, що чоловік, приречений на екзистенціальну тривогу, прагне, проте, відпочинку: а тому жінка означає для нього втілену мрію, посередництво, що дає розраду, спокій у неспокої, міф, яким він заклинає свої тривоги. Саме з концепту "жінка – втілений міф і мрія", ми маємо можливість запевнитись у тому що, ці міфи наділяють образ жінки тим, чого бракує чоловікові, змальовуючи її як вічно змінювану, хаотичну природу [Там само]. Звідси, мета екзистенціального фемінізму – пробудити в жінці свідоме ставлення до себе, зробити себе предметом власної уваги і турботи.

Свого часу М. Гайдеггер розтлумачив науковій спільноті два зовсім протилежні терміни людського існування [*Хайдеггер М.* Бытие и время / пер. с нем. В. В. Бибихина. – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с.]. "Dasein" – буття-у-світі, поняття, що насичене всіма барвами людського життя, відчуття найтонших та найпристрасніших хвиль особистісних почувань, ніби дарунок іменований давньогрецькими Музами людській душі. Однак, на противагу величному почуванню дійсності засновник німецького екзистенціалізму ввів ще й поняття "das Man" – смиренність духу, рутинність, оголена тілесність яка пливе за течією явного світу, лише мара індивідуальності й більш Нічого. Подібним до всезагального "людського", видається можливість говорити й про дві натури жіночого "Я". Зокрема, ті дві натури стають відображенням дійсності української буденщини в традиційному й модерному відображеннях. Жінка,як звична, занадто буденна, житейська, позбавлена голосу, а від того й можливості говорити, мислити, бути – бути самостійною, самоцінною особистістю. Немов, відгомін вольової, сильної, могутньої, ствердної особистості – Чоловіка. Звичайно, ж зубожіла площина жіночого поля громадсько-

політичної діяльності не надавала жінці широких можливостей й зрештою, образність сповнює традиційний патріархатний сюжет української традиційної дійсності.

Однак, "подвійність" яку констатував М. Гайдеггер, насторожувала авторку феміністичного дискурсу – Ольгу Кобилянську. "Часом мені так, відверто говорила письменниця, ніби в мені жили дві істоти. Одна, що думає практично, на котру можна зі всіма справами спуститися, та, що варить їсти, торгується з хлопцями о добрі вчинки і делікатно заховується – одним словом робить всяку християнську роботу. А друга то є погана "мімоза" – шукає вибране життя: спокій, гармонію, тонкість, красу – і в'яне, як не може все знайти, а як найде, то дуже щаслива… Та перша – практична, сильна – розмовляє з кожним, та друга – не до кожного промовляє, не раз тижнями мовчить…" [*Врублевська В.* "Шарітка з Рунгу" : Біографічний роман про Ольгу Кобилянську. – К. : ВЦ "Академія", 2007.– 512 с.]. Часом супокійна, практична, звична до загалу спільноти в повному розумінні класичного трактування, – жінка, в іншій згадці, вже зовсім протилежна індивідуальність – нікому не зрозуміла, ба навіть дещо негативно сприйнята собою ж – "мімоза"…

Стурбовані переживання "виключенності" та спроби усвідомлення жіночої екзистенції, знаходимо й у творчості західноукраїнської письменниці Ольги Кобилянської: "Довкола мене глухота і нудьга, а самій власні думки безнастанно пережовувати, це і томить і не доводить ні до чого", з бентежністю говорить авторка на сторінках повісті "Царівна" [*Кобилянська О.* Твори : в 5 т. Т. 1. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1962. – 490 с.]. Риторичним, виходячи з патріархального погляду, видається й її питання: – "Чи жіноче духовне життя менш цікаве, як її організм?" [Там само].

О.Кобилянська з юних літ рішуче намагається щоб розірвати межі свого "тут-і-тепер-так-буття" (за визначенням М. Шелера [*Шелер М.* Человек в епоху уравнивания // Шелер М. Избранные произведения / под ред. А. В. Денежкина. – М. : Гнозис, 1994]). "Межи моїми ровесницями і знайомими, в котрих в мене було небагато, не було жодної, котрій я б була могла відкрити свою душу з її тайнами. Їх ідеал був мужчина і заміжжя, тут вже все закінчувалося. Мені хотілося більше. Мені хотілось широкого образованія, і науки, і ширшої арени діяльності", – пише вона у своїй біографії [*Кобилянська О.* Твори : в 5 т. Т. 1]. Так, наче, послуговуючись філософсько-антропологічним проектом згаданого М.Шелера, авторка "постійно шукає втрачені прості шляхи самовтілення у природі і потребує "визначень" себе і символів своїх властивостей і своєї діяльності, сповнюючись й утверджуючись в найвищих проявах "людини", відчуває себе вінцем творіння, тим пунктом у Всесвіті, де все, що є, обертається в слово" [*Шелер М.* Человек в епоху уравнивания]. Й далі, "людина – це вічний "Фауст", bestia cupidissima rerum novarum (звір, що подібно прагне нового), що ніколи не заспокоюється на досягнутому, завжди спрямований на те, щоб розірвати межі свого тут-і-тепер-так-

буття, навколишнього світу, в тому числі і наявну дійсність особистого "Я", слугує Кобилянській певною мірою ствердитись в бажанні "… мати таку свободу, щоби бути собі ціллю! Передовсім бути собі ціллю, для власного духу працювати, як бджола; збагачувати його, збільшувати, довести до того, щоб став сяючим, прегарним, хвилюючим, зоріючим у тисячних красках! Передовсім бути собі ціллю й обробляти самого себе, з дня на день, з року до року. Різьбити себе, вирівнювати, щоби все було складне, тонке, миле. Щоб не осталося дисгармонії ані для ока, ані для серця, для жодного зі змислів" [*Кобилянська О*. Твори: в 5 т. Т. 1].

Зрештою, репрезентуючи жіночий життєвий досвід в межах культурницької дійсності кінця XIX – початку XX ми переконуємось у безмежності жіночої особистості, засвідчивши плеяду найрізноманітніших почуттів й ствердність жіночої "включеності" до явного "буття-у світі".

А. А. Чик, асп., КНУТШ, Київ
annachyk81@gmail.com

КОЛЕКТИВНА ПАМ'ЯТЬ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

В умовах глобалізації, соціально-економічних й політико-правових трансформацій в Україні помітно зростає інтерес до відродження національної культури, збереження традицій і базових цінностей, відновлення колективної пам'яті як одного з головних чинників формування національної ідентичності громадян України. Серед чинників, що перешкоджають нівеляції національної ідентичності, чи не найважливішими є національна культура і колективна пам'ять. Тема пам'яті у просторі філософських досліджень була актуалізована статтями М. Поповича, С. Пролеєва, О. Білого, І. Бондаревської, А. Богачова, В. Кебуладзе, опублікованими в шостому числі журналу "Філософська думка" за 2013 рік. Глобалізований світ не тільки не відсуває колективну пам'ять на задвірки історичного процесу, але, навпаки, відроджує, як підкреслює Е. Сміт, етнонаціональні міфи, історичну пам'ять і давні традиції. Багато в чому вибух інтересу до минулого, а також відродження етнонаціональних міфів і традицій можна розглядати як своєрідну відповідь національних спільнот на уніфікуючі й нівелюючі виклики, породжувані глобалізованим світом [*Smith A. D.* National Identity and the Idea of European Unity // International Affairs. – 1992. – № 68. – P. 55–76]. Для формування національної ідентичності громадян певної держави, як зазначав Е. Сміт, їх "слід вчити тому, хто вони, звідки вони походять, і до чого вони йдуть" [*Wertsch J. V.* Voices of Collective Remembering. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002]. Для цього науковці та представники громадськості збирають і "компонують" у цілісні наративи різні історії про минуле, які стають спільними історіями, приймаються і поділяються громадянами даної держави. Саме завдяки спільним історіям, характерним для тієї чи іншої спільноти (родини, соціальної

групи, етносу, нації) можуть виникнути почуття співпричетності й приналежності до даної спільноти, що сприяє становленню і розвитку емоційної складової національної ідентичності. Такі спільні історії про минуле, які приймають члени даної спільноти, є однією з форм прояву колективної пам'яті, яку можна визначити як сукупність уявлень про минуле, що в даному соціумі (в суспільстві або в спільноті), на даний історичний момент стає домінуючою і утворює щось на зразок загальнозрозумілого здорового глузду (М. Феретті). Колективні уявлення про історичне минуле (які можуть пожвавлюватися, актуалізуватися, конструюватися заново в міжособистісному дискурсі, будучи пропущеними через призму групової ідентичності, відтворюються з урахуванням сьогодення, актуальних інтересів та цілей групи [*Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти / пер. с франц. С. Н. Зенкина. – М. : Новое издательство, 2007. – С. 84].

Колективна пам'ять має велику потенційну здатність зберігати в масовій свідомості членів суспільства оцінки подій минулого, які перетворюються на ціннісні орієнтації, що визначають вчинки й дії людей. Вплив колективної пам'яті на свідомість і поведінку людей може консолідувати суспільство, але може мати й деструктивний характер. У світовій науці все частіше дискутується питання про те, які соціально-історичні цінності, знання, зразки поведінки, елементи народної творчості повинні бути збережені й передані наступним поколінням для забезпечення ефективного розвитку, для збереження соціального порядку. У практичній площині розглядаються оптимальні способи й технології трансляції культурно-історичного досвіду. Збереження колективної пам'яті національної спільноти – це загальнонаціональна проблема, вирішення якої виходить на рівень державної політики.

Отже, розробка теоретико-методологічних засад, вивчення специфіки впливу колективної пам'яті на становлення української національної ідентичності громадян України є одним з пріоритетних завдань сучасного українознавства. Актуальність комплексного українознавчого дослідження даної проблеми обумовлюється необхідністю наукового забезпечення формування громадянського суспільства та модерної української нації європейського типу. Методологічною основою дослідження колективної пам'яті як чинника формування української національної ідентичності є комплексний підхід, який поєднує діалектичний, аналітичний, компаративний, системно-структурний та герменевтичний методи. Методологічними орієнтирами виступають загальнонаукові методи і прийоми аналізу, синтезу, диференціації, узагальнення й теоретичного моделювання, які сприяють систематизації та упорядкуванню матеріалу, а також принципи об'єктивності, історизму, єдності історичного та логічного. Теоретичною основою нашого дослідження є концепція колективної пам'яті, яку ввів у науковий дискурс французький соціолог М. Хальбвакс (котрий розглядав колективну пам'ять як пам'ять про спільне минуле, що зберігається членами тієї чи іншої групи, соціального класу, етносу або нації), а також концепція "місць пам'яті" французького вченого П. Нора.

Наприкінці ХХ століття (багато в чому завдяки працям М. Хальбвакса) приходить усвідомлення того, що пам'ять являє собою "особливу дію, винайдену людьми в ході їх історичного розвитку, яка з'являється тоді, коли виникає соціальна поведінка" [*Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти. – С. 96]. Обумовленість соціальним середовищем того, що запам'ятовується і забувається, підкреслює соціальну природу пам'яті: саме колективи та групи задають зразки тлумачення подій і підтримують їх у колективних спогадах. Колективна пам'ять виступає тут "тим загальним, що конституює суспільство як таке і є запорукою його ідентичності" [*Романовская Е. В.* Феномен памяти: между историей и традицией // Философия и общество. – 2010. – № 1. – С. 106].

Дослідження колективної пам'яті мають, як правило, міждисциплінарну основу і в науці представлені досить широко. Вивчення даної проблематики є у працях таких філософів, як: Платон, Аристотель, А. Августин, Т. Гоббс, Д. Локк, І. Кант, Г. Гегель, В. Дільтей, А. Бергсон, Ф. Ніцше, Е. Гуссерль, М. Хайдеггер, П. Рікер, М.

Бердяєв, Л. Лопатін, В. Соловйов, П. Нора та ін. У соціології пам'ять тлумачиться як соціальне явище і розглядається з позицій існування колективних уявлень (Е. Дюркгейм, Л. Леві-Брюль, М. Хальбвакс та ін.), а також через зв'язок соціальної пам'яті з повсякденністю (А. Шюц, Е. Гідденс, П. Бурдьє, Н. Луман, П. Бергер, Т. Лукман). У психології феномену пам'яті також відводиться важливе місце (П. Жане, П. Блонський, Ф. Брентано, В. Вундт, У. Джеймс, З. Фрейд, К. Юнг, Е. Фромм, Л. Виготський, О. Асмолов, О. Леонтьєв, О.Лурія, Т. Рібо, Ж. Піаже, С. Рубінштейн, Р. Солсо, А. Смирнов, Р. Клацки, Г. Еббінгауз, З. Шмідт та ін.).

Наукова новизна нашого дослідження полягає в тому, що вперше в українознавстві на підставі філософсько-світоглядного аналізу процесу становлення й розвитку української нації буде запропоновано концептуальне бачення конструктивного впливу колективної пам'яті на формування національної ідентичності українського народу (через актуалізацію рефлексивних процесів при вивченні культурно-історичного досвіду народу, через переосмислення й емоціоналізацію уявлень про спільне минуле та їх інкорпорацію в культурну спадщину нації).

Е. А. Юрченко, викл., НТУ, Київ
traditionns@ukr.net

ХРОНОЛОГІЧНО-ЕТНОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСТВА В КОНТЕКСТІ МОНАДОЛОГІЧНОГО РОЗУМІННЯ ІСТОРІЇ

Надзвичайно важливою (можливо найважливішою) частиною інтелектуальної спадщини І. В. Бойченко є розроблений ним монадологічний підхід до розуміння історії. Але, створений як різновид постнекласичної філософії історії, монадологічний підхід має великі перспективи в суміжних галузях пізнання. Крім того, навіть у вузькому філософсько-історич-

ному розумінні, він має потенціал до вирішення важливих проблем сучасних гуманітарних наук. Проблем які мають не тільки наукове але й світоглядне і, навіть, соціально-політичне значення. Однією з таких проблем є осмислення феномену українства, точніше осмислення його саме в історичному та етнологічному контексті.

Для початку розглянемо специфіку монадологічного розуміння історії. Сутність цього підходу полягає в тому, що макро-індивіди історії (такі як локальні культури та цивілізації) розуміються як своєрідні монади, з одного боку, самофокусовні, самодостатні, відокремлені, а з іншого боку, глибинно подібні, взаємно віддзеркалені, та взаємоуособлені. Таким чином, в межах монадологічного розуміння історії долаються дихотомія між класичним розумінням історії як єдиного всесвітньо-історичного процесу та некласичним поглядом на історії як на сукупність абсолютно незалежних історій макро-індивідів всесвітньої історії.

Перейдемо до більш докладного осмислення проблеми українства. На нашу думку в ній можна виділити два основних виміри: хронологічно-етнологічний (тобто, окреслення історичних меж українства, спроба відповісти на питання про момент його походження) та актуально-етнологічний (проблема українства в контексті субетносів та регіонів).

Хронологічно-етнологічний вимір охоплює собою все багатоманіття дискусій, що розгорнулись навколо питання про давність походження українців та про саму дефініцію українського, в цьому контексті.

Візьмемо, наприклад, сміливі (якщо не сказати екзотичні) гіпотези про існування українства з доби палеоліту. В "першому наближенні" вони можуть викликати посмішку або навіть створити враження деякої неадекватності. Але при більш спокійній оцінці вони виявляються не позбавленими здорового глузду. Доба палеоліту залишила нам велику кількість археологічних артефактів, які свідчать про достатньо велику кількість населення на теренах сучасної України. Безумовно, склад населення так чи інакше змінювався протягом колосального періоду якій віддаляє нас від тієї далекої доби. Археологічні дані свідчать, в тому числі, і про боротьбу між представниками різних антропологічних типів та археологічних культур. Але повної заміни населення на теренах України не відбувалось вже багато тисяч років. Тобто, певна спорідненість між людьми тих часів та сучасними українцями присутня. Хоча вона, звісно, не дорівнює тотожності антропологічній або, тим більш, культурній. Тобто сумнівною є не сама ідея того, що наші предки живуть на землі України з прадавніх часів, а повне ототожнення нас з ними.

Ті чи інші суперечки будуть неминуче виникати навколо питання про походження українства і, що цікавіше, навколо питання між сучасним українством та його предками, які українцями, в повному, розумінні цього слова не є. Але чи є можливість хоча б частково відповісти на ці питання або, принаймні, перевести полеміку в більш конструктивне русло?

На нашу думку таку можливість надає застосування, запропонованого І. В. Бойченко монадологічного розуміння історії. Цей підхід цілком реаль-

но застосувати до макро-індивідів української історії, до того ж, в першу чергу, не в "горизонтальному", а "вертикальному" (хронологічному) вимірі.

Специфічні питання, на кшталт, вже згаданої дискусії щодо спорідненості українців та мешканців України палеолітичної доби, звісно, будуть тривати.

Але питання про демаркацію сучасного українства з більш наближеними попередниками та родичами можна буде розглядати більш адекватно. Фактично виникне можливість спокійно вести дискусію про українство в вузькому розумінні цього слова (сучасне) та українство як сукупність взаємообумовлених, взаємовідзеркалених але не тотожних монадних макро-індивідів історії об'єднаних навколо вісі, що виростає з прадавніх часів.

ЗМІСТ

Секція "УКРАЇНСЬКА ФІЛОСОФІЯ ТА КУЛЬТУРА: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ"

Абдрахманова М. Ж.
До проблеми сприйняття національної культури 3

Бежнар Г. П.
Релігійність як засаднича риса українського національного характеру
(на прикладі творчості Миколи Костомарова).. 4

Березінець І. В.
Г. І. Челпанов: особливості сприйняття простору незрячими 7

Гриценко Н. Р.
Універсальна міфологема людського буття:
міф як ликовий носій одвічного слова 9

Заїка Т. П.
Драма як репрезентатор трагічного модусу естетичного мислення
в літературному дискурсі України кінця XIX – початку XX ст. 11

Заруцька О. А.
Самобутність української музичної культури XVII – початку XVIII ст. 13

Застольська В. В.
Інформаційно-комунікативна система української масової культури 15

Котляр А. Ю.
Філософська інтерпритація ролі жінок.. 16

Левицький В. А.
Поезія і периферія: співвідношення "центр – околиці" у культурному тексті
другої половини XX ст. 18

Нападиста В. Г.
З історії етичної думки в університеті Св. Володимира: Н. А. Фаворов.. 21

Омельченко В. Ю.
"Енциклопедія права" як складова вітчизняного
філософсько-правового дискурсу XIX ст. 23

Погрібна Д. В.
Філософсько-релігійні погляди Ю. Вассияна 27

Пшенична А. П.
До питання розвитку міфологічних інструментів в політичній комунікації 28

Решмеділова О. М.
Творчість В. Кандинського в контексті
філософсько-антропологічних досліджень 31

Саракун Л. П.
Архітектоніка та динамізм соціокультуного простору України................................33

Свищо В. Ю.
Д. Овсянико-Куликовський: філософський контекст "Рігведи" 35

Семикрас В. В.
Дослідження держави, права та їх співвідношення
у філософсько-правовій концепції Богдана Кістяківського.......................................37

Співак В. В.
Проповідь як джерело вивчення української морально-етичної думки XVII ст.....39

Соколіна О. В.
Сучасна українська літературна мова: біля витоків становлення і розвитку 41

Солодка-Красота С. В.
Соціальна самоорганізація в мегаполісі (синергетична парадигма)......................43

Сторожук С. В.
Місце харківського етнографічного гуртка в процесі
українського національного відродження XIX ст. 44

Трохименко О. В.
Сміх як форма критичної фіксації в творчості М. В. Гоголя 46

Шакун Н. В.
Національно-ментальний вимір української філософії 48

Шморгун О. О.
Національно-мобілізаційний потенціал екзитсенціалізму
як головна передумова пошуку спільних контекстів його виникнення
в країнах Європи (Франція, Німеччина, Україна)..51

Секція "ЕСТЕТИЧНА ТЕОРІЯ І КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ: ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ"

Аззуз Д. Д.
Погляди Сьюзен Зонтаґ на феномен фотографії...54

Ароневич О. Б.
Циркуляция изображений виртуального пространства – случай Украины 55

Бабушка Л. Д.
Проблема надособистісного в світлі індивідуального:
естетико-культурологічний аспект (перечитуючи В. Розанова) 56

Беляєва А. О.
Синтез мистецтв як домінантний принцип "художнього твору майбутнього"
Р. Вагнера 58

Борисова К. О.
Проблема відображення реальності в культурі пізнього Середньовіччя 60

Борисова О. А.
Аналіз українського авангарду на основі праці "Дегуманізація мистецтва"
Хосе Ортеги-і-Гассета.. 63

Бровко М. М.
Мистецтво в контексті аксіологічного виміру відношення людини до світу........... 65

Буцикіна Є. О.
Феномен літературної творчості Жоржа Батая: досвід взаємодії теоретичного
та практичного 67

Гнатюк Е. М.
Поняття "гри" як методологічна передумова розуміння мистецтва
у філософській герменевтиці Г.-Г. Гадамера.. 69

Дубровська А. В.
Естетико-культурологічний аспект стріт-арту
як маніфестація актуальних проблем суспільства
в сучасному просторі міського середовища.. 71

Загорулько М. А.
Риторичне мистецтво ампліфікації і поняття *decorum*
в духовній спадщині "Чернігівських Афін" 73

Карпенко О. О.
Категорія часу у музичному мистецтві XX століття 76

Корчовий П. О.
Уява в контексті добудови образу естетичного бачення 78

Костенко К. С.
Символізм в архітектурі Антоніо Гауді 80

Кривошея Т. О.
Актуальные подходы к теории и практике эстетического воспитания:
парадигма присутствия.. 83

Кутіліна Х. Є.
Проблема дефініції мистецтва та перспективізм Дж. О. Янга 84

Личковах В. А.
Презентація колективної монографії "історія української естетичної думки"
(за ред. проф. В. Личковаха. – К., 2013).. 86

Літвінчук Л. Й.
Гуманітарне знання та технології культури доби Просвітництва 88

Ляшко Л. П.
Трансформація класичної категорії "естетичне" в екологічній естетиці 89

Матюх Т. М.
Емпатія як проблема естетики 91

Мисюра Т. М.
Легітимація трансцендентального суб'єкту в художніх практиках модерну 93

Найем Л.-М. М.
Гіперреалізм як нова художня реальність.. 94

Ніколенко Д. В.
Природа символу в філософсько-естетичних міркуваннях П. Флоренського 96

Носенок Б. Е.
Інтерпретація Танатосу та Еросу
на прикладі "Тристана та Ізольди" Р. Вагнера... 98

Олексюк С. Б.
Різниця пафосу і піднесеного на прикладі практик мистецтва театру і танцю.... 100

Плинер А. А.
Эстетизация смерти как феномен культуры.. 102

Поліхов О. Л.
Філософські погляди на поліваріантність інтерпретації музичних творів............ 104

Романенко А. Р.
Музичні об'єднання Петербурга та їх роль
у становленні В. В. Пухальського як музиканта.. 106

Русін Р. М.
Обсяг та зміст поняття "пластичне мистецтво" 109

Савицька В. В.
Естетичні чинники візуальної комунікації в рекламі 110

Самікова Н. Е.
Образ гейші в західній музичній культурі кінця XIX – початку XX століття.......... 112

Сладкевич Н. В.
Художнє оформлення комп'ютерих ігор 113

Стеценко Л. Л.
Предмет естетики і сучасні соціальні практики 115

Стоян С. П.
Символізм образотворчого мистецтва первісності
як резервуар кодів європейської культури... 117

Тоичкина С. А.
Моделирование многомерной реальности: эстетический опыт искусства 120

Тормахова А. М.
Соціокультурні практики в теорії дігімодернізму 121

Туренко В. Э.
Взгляд на комичность природы любви в творчестве Ж. Лакана.......................... 123

Усікова Л. С.
Ісихія в мистецтві Київської Русі: феномен естетичної транспозиції................... 126

Устримова К. В.
Зачем мы видим: ключевые вопросы нейроэстетики 127

Федів О. В.
Мистецький досвід крізь призму філософських пошуків Жиля Дельоза 129

Черняк Ю. А.
Тема сміху в контексті античного космоцентризму 131

Юскович В. В.
Специфіка української ікони XV–XVI ст.: естетико-культурологічний аналіз 133

Секція "УКРАЇНОЗНАВСТВО"

Бойко С. М.
Освітньо-виховний ідеал Т. Г. Шевченка 136

Василик І. Б.
Українські та польські адвокати у процесах державотворення в кінці XIX – на початку XX ст. 138

Воропаєва Т. С.
Система концептуальних мостів між українознавством та цивіліологією 141

Грабовська І. М.
"Українство" як категорія наукового аналізу 144

Даренська В. М.
Концептуально-методологічні основи викладання навчального курсу "Історія української культури" 146

Іванишен В. Р.
Функції кам'яних стовпів у обрядовій сфері подолян 148

Ковтун Л. І.
Колористичний вимір культури українського народу: філософія бачення 150

Конча С. В.
Локальні цивілізації: проблеми закономірностей еволюції 152

Кулик Б. В.
Місце національної ідеї в шевченковому міфі України 154

Литвиненко О. В.
Діяльність ЗМК у контексті державної інформаційної політики України 156

Мостяєв О. І.
Деєвропеїзація як складова цивілізаційного процесу в Україні........................... 158

Носенок Б. Е.
Під прапором боротьби: Олена Теліга та Сабіна Шпільрейн-Шефтель 161

Обушний М. І.
Народницькі підходи в українознавчих студіях Михайла Максимовича 163

Панасюк Л. В.
Мовна політика урядів Української держави 1917–1920 рр. в освітній царині 165

Пархоменко Н. В.
Тенденції розвитку заробітчанства в Україні 167

Петровський А. І.
Канадський генерал-губернатор з українським корінням: до 80-річчя
від дня народження Рамона Гнатишина 169

Петруньок Б. П.
Проблема інтерпретації історії в процесі інтеграції кримських татар
в українське суспільство 171

Стефаненко Н. І.
Ментальне підґрунтя переживання суб'єктності українців..................................173

Талько Т. М.
Бог і сакральне в уявленнях сучасного українського студентства.......................175

Хилько М. М.
Соціально-комунікаційні дослідження в Україні: сучасний стан 177

Чабанов В. Г.
Роль особистості у формуванні етнокультурної самобутності спільноти............179

Чернова Ю. О.
Філософія екзистенціалізму в українській феміністиці кінця XIX –
початку XX століть 182

Чик А. А.
Колективна пам'ять як чинник формування
української національної ідентичності...185

Юрченко Е. А.
Хронологічно-етнологічний вимір проблеми українства
в контексті монадологічного розуміння історії 187

Наукове видання

ДНІ НАУКИ

ФІЛОСОФСЬКОГО ФАКУЛЬТЕТУ – 2014

МІЖНАРОДНА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ
(15–16 квітня 2014 року)

МАТЕРІАЛИ ДОПОВІДЕЙ ТА ВИСТУПІВ

ЧАСТИНА 2

Друкується за авторською редакцією

Оригінал-макет виготовлено Видавничо-поліграфічним центром "Київський університет"
Виконавець Д. Ананьївський



Формат 60х84$^{1/16}$. Ум. друк. арк. 11,39. Наклад 115. Зам. № 214-6958.
Гарнітура Arial. Папір офсетний. Друк офсетний. Вид. № Фл7.
Підписано до друку 20.03.14

Видавець і виготовлювач
Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет"
б-р Т. Шевченка, 14, м. Київ, 01601
☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 72; факс (38044) 239 31 28
e-mail: vpc@univ.kiev.ua
WWW: http://vpc.univ.kiev.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02